

**gerçek  
sinema**

**3  
aralık**



**sinema  
ve  
fotoğraf  
dergisi**

**5 Lira**

# gerçek sinema

aylık sinema ve fotoğraf dergisi

yıl : 1 sayı : 3 aralık 1973

sahibi: erol bayraktar

yazı işleri sorumlusu: mehmet özdemiroğlu

yazışma ve yönetim yeri: muhtar hüsnü sokak 31/6  
fatih - istanbul

sayısı: 5 tl., yıllık abonesi: 50 tl., altı aylık: 25 tl.

basılmayan yazılar 2 tl.'lık pul karşılığı geri gönderilir.

dizgi: yönet matbaası - baskı: zafer matbaası

son baskı tarihi: 30 ekim 1973

---

kapak düzeni: oğuz makal

---

## içindekiler

taşkesti'de sinema çalışmaları	2	oğuz makal
bağımsız sinemaya doğru	8	erol bayraktar
karikatür	11	oğuz makal
türk ve dünya sinemasının konumu	12	aydın sayman
japon sinemasında yeni sol	16	tadao sato (çev. oya kileci)
insan ve deney - tarkovski'nin evreni	21	ivor montagu (çev. reşit arınık)
paolo ve vittorio taviani ile söyleşi	30	(çev. e. gürkut)
haberler	34	
fotoğrafçılık literatürümüze kısa bir bakış	35	burçak evren
fotoğraf resmin yerini mi aldı?	39	john canaday (çev. oya kileci)
winner filmlerinin aldatici yapısı	40	abdullah anlar
cezayir savaşına suikast...	45	ethem alkan
baba	47	oğuz makal
kaçak	49	abdullah anlar
okuyucu mektubu	51	

**Geri bıraktırılmış ülkemizde üretim ilişkilerinin genel yapısının yarattığı sınıfsal farklılıklar sanat ve kültürümüze de yansımıştır.**

**Yez burjuva kültürüne karşı toplumeu gerçekçi kültürü emekçi halk kitlelerinin içinden çıkacak düşün ve eylem savaşlarının yaratacağı kesindir.**

**İşçi sinemasının yönetmenlerinden Chris Marker «Günümüze dek tüm sinemacılar burjuva kökenlidir. şimdi sinema bir değişim içindedir ve değişim örgütlenme ile son bulacaktır» sözleriyle bunu belirtmektedir.**

**Arkadaşımız Oğuz Makal bir yurt taraması sırasında, Yeşilçam dışında bağımsız bir sinema yapan bir gurupla tanıştı, onlarla çalıştı. Bolunun Taşkesti köyünde yıllardır önlerine sürülen filmlerin kimin hizmetinde olduğunun bilincinde olan bu gurup kendi sinemalarını, gerçek halk sinemasını oluşturmaya çalışıyorlardı.**

**Taşkesti köyündeki bu sinema olayı niteliği kesin belirmiş, tam örgütlenmiş bir oluşum değil. Fakat ilerde oluşacak gcl bir halk sinemasının önemli bir habercisi olduğu da açıktır.**

# taşkesti de sinema çalışmaları

oğuz mal



Arkadaşımız Oğuz Makal «Küçük Kaçağın Özlemi  
adlı filmi çekerken.

Koroğlu der: Tepelerden bakarım  
Gözlerimden kanlı yaşlı dökerim  
Bunca yıldır hasretini çekerim  
Arkam sensin, kalem sensin, dağlar, he  
**Koroğlu**

İlk varış Bolu. Oradan da minibüsle Mudurnu. Mudurnu güşirin bir ilçe. Ahşap evleriyle, oymalı balkon ve pencereleriyle, zulmamış gelenekleriyle kendine özgü bir yer. Çam ormanları yeşil ovaları, gürül gürül akan suları aşarak Taşkesti köyüne ulaştık. Küçük bir ova başlangıcında Taşkesti köyü. Çevresi ormanlarla bezeli, bir kenarından Mudurnu çayı geçiyor. Otobüsten inmez gözümüze ilk çarpan «Taşkesti Orman İstihsal ve Nakli Kooperatifi» levhası oldu. Sıcak bir ilgi. «Hoşgeldiniz» diyen kızıllar, gençler. Altı kahve haline getirilmiş iki katlı bir yapı önünde durdu: «Uslay Filim Şirketi.»

## Halk yaparsa güzel olur

Film şirketleri denilince akla ilk kez İstanbul gelir Yeşilçam gelir. «Yeşilçam Sokağı»nda iç-içe girmiş, bodrum katlarından, tıllara dek uzanan, duvarlarını cici-bicili afişlerle donatmış şirketler

ler gelir Bu şirketlerin her yıl yaptıkları üç yüze yakın yoz ürünleri, salt ticari sinema, halkı bir güzel sömürdükleri de... Taşkesti köylülerinin İstanbul'dan, «Yeşilçam» sinema düzeninden, soygun-sömürü sinemasından haberleri vardır.

Taşkesti köylüleri «kuş uçmaz, kervan geçmez» bu yerde kurdukları şirketle «Yeşilçam» a karşıdır. «Yeşilçam» m kişiliğinde yansıyan, ticari, işlevsiz, çirkin sinemaya karşıdır. Sorunlarını anlatmayan, dile getirmeyen, halktan yana olmayan sinemaya karşıdır. Emperyalizmin çarpık bir kültür aracı olmaya yeltenen her sanata da. Onlar, bir «Umut», bir «Ağıt», bir «Gelin» istemektedirler. Yanlış duymadınız; belge film, kısa filmden yanadırlar. Taşkesti orman köyünde sinemaya tutkun, bu etkin araçla değiştirebilecekleri çok şey olduğuna inanan 20 köylü bir şirket oluşturmuştur. Eski adıyla «Karaçomak» köyünde.

### **Scruna çözüm gerek**

Bolu ve yöresi «tarımda kapitalizmin gelişmiş olduğu, orta ve küçük mülkiyet bölgesi» (\*) sayılabilir. Taşkesti ve öteki orman köyleri geçimlerinin % 80 ni ormancılığa bağlamışlar. Her dönemde ezilmişler. Orman ağalarınca, Orman Teşkilâtınca. Acılı, güç bir yaşamları var, yoksulluk var. Sorunlarının düzenle iç-içe olduğunu biliyorlar. Sorunlarını dile getirmek, belgelemek için «Yeşilçam» ın dışında sinema olmaz diyenlere, «olur» demişler, elele vererek. İşte yapıyoruz...

Film yapmanın güçlüklerini biliyorlar. Bir dil olarak, bir teknik olarak. Ama onların mutlaka söylemek istedikleri bir şey var. Senaryolarıyla saptamışlar diyeceklerini.

### **Sansür yine sansür**

4.7.1934 tarihli, 2559 sayılı Polis Vazife ve Selâhiyet Kanunu'nun 6 ncı maddesine göre, «hariçten gelen filimlerin gösterilmesi ve dahilde yapılan filimlerin çekilmesi Polisin iznine bağlıdır. Polis, filimlerin ve senaryoların tetkik ve muayene işini alâkalı makamlarla birlikte ve nizamnamesine göre yapar.» Bu tüzüğün amaçlarına uygun kesme, biçme ve yasaklama işlemi de Ankara'da çalışan «Merkez Kontrol Komisyonu» yerine getirir. (Pek yakında İstanbul'a taşınıyor.)

«Ormanköylü Hasan» adlı senaryoda, orman köylülerinin gerçek yaşamları, acıları, sömürüleri konu edinilmiştir. Üstelik senaryo yazım tekniği açısından, bir çok «senaryoculuk» la geçinenlerin pabucunu dama attıracak denli mükemmeldir. (İstenilirse örneklerini bir başka sayıda veririz.) Köylüler demişler ki, «güzel, bize yaraşır bir filmle işe başlayalım. Biz beceremezsek, bize yardım elini uzatacak, dostlara çağrıda bulunalım. Ama, ilk ürünümüz bizim malımız olsun, bizi anlatsın. Film çekilebilmesi için yukarıda sözünü ettiğimiz Komisyon'un iznini almak gereklidir. «Ormanköylü Hasan» ın senaryosu sansürcülere gönderilir. Öylesine sudan nedenlerle çekimini yasaklar ki, Merkez Kontrol Komisyonu» senaryonun, köylüler şaşakalır... «Hevesimiz kursağımızda kaldı» derler, bu kez edindikleri bir 8 mm. lik çekiciyle Kurtuluş Savaşı'na



### **Taşkesti köylülerinin kurduğu şirket**

dayalı bir öyküyü filme alırlar. 35 mm. lik bir film çekiyormuş sına, yapım için gerekli tüm öğeleri yerli yerine koyarak, önce Yediden yetmişe tüm halk görünür bu filmde. Sonuçta 100 d kalık bir film ortaya çıkar. Teknik olarak bozukluk da olsa, 1 yoluyla seslendirdikleri film bir çok köyde oynatılır. İlk 8 mm çekicilerinin parasını çıkartırlar. Bir «şevk» gelir Taşkesti'li dört elle sarılırlar bu işe.

#### **Olayın içinde yer alanlar**

«Orman köylülerinin sömürüsünü belgelemek için film şirket kurduk» diyen, yaptıklarıyla, kişiliğiyle ora halkının içten sevgisini kazanan, Taşkesti'de yaşayan emekli binbaşı S Acar'a kulak verelim önce.

«Yıl 1962. Akyazı ve Mudurnu halkı gerek tüccarların, gerek kamyoncuların baskısı altındaydı. Doğduğum bu yere, doğa kulluğumdan ötürü gelmiş, elimdeki birkaç kuruşla ticaret yapıyordum. Bir olay değiştirdi beni diyebilirim. Varı yoğu tek inek olan, yaşlı adam ve kucagında taze çocuğuyla gelini, in parasını tam ödeyemedikleri için, güç durumunda kalmışlardır. Şarlar bana, yardım ederim. İneği geri veririm onlara. (E. gözlerim doluyor.) Birkaç yıl içinde geçimime yetecek denli kazanmıştım, ya köylü?! Bu tür olaylar her zaman olmaktadır. Köylüyü birleştirmek, aracıyı ortadan kaldırmaları dindirmek gerekliydi. 1964'de köy köy dolaşarak halkı birleşmeğe çağırdım. Oniki kurucu arkadaş ile 1964 baharında Mudurnu ilçesine bağlı, bölge deyimiyile Taşkesti adı verilen bu yerde bir Orman İstihsal Kooperatifi kurduk. Kooperatif alanına o muhtarlık, yaklaşıklık olarak 29 köyünü kapsayarak çalışmaya başladık. Ardından, şehirlielerin elinde bulunan nakliyat işine el atıldı. Üç yılın verdiği güçle köylülerimiz, kooperatifin daha geniş öde faaliyet göstermesini, bunun için de kooperatifimizin kur-

dayanağı olan 6831 sayılı Orman Kanunu'nun 40. maddesi uyarınca, orman istihsalinin tamamını ele geçirmesini arzuladık. İlk teşebbüs olarak 5 adet kamyonun satın alınması, gerekli sermayenin hemen toplanması, böylece ortakların elinde bulunan kendilerine ait 13 kamyonla bir konvoy kurulması sağlandı. Aracılar olduğu kadar, Orman Teşkilâtı da baskı yapıyor, halkın bu uyarısından korkuyordu. Köylümüzün kalkınmasını istemiyorlardı. Çünkü biz boyun eğmiyor, rüşvet vermiyorduk. Taşkesti'nin güçlenmesi Mudurnu ilçelerinin de hoşuna gitmiyor, mahalli vergi memurları tahrik ediliyor, aleyhimize ceza kesiliyordu. Daha sonraları kamyonları ortaklara devrettik, her ortağa bir kamyon sağladık. Bugün kooperatife bağlı 23 dış nakliyat kamyonu, 20 kadar da ormanda çalışan küçük nakliyat aracımız var. Köylü hiç bir aracı - tefeci olmadan ürettiğini pazarlıyor. On yıl önceki gelirle, bugünkü arasında % 100 artış var. Ama, sanırım orman köyleri arasında böylesine örgütlenen bir başka yer daha olsun. Asıl acı olan da bu...»

«— Filim şirketinin kurulmasında çabalarınız, katkılarınız?»

«Orman köylülerinin sömürsünü, yalnızlığını ve doğanın, bu yöreye özgü güzelliğini belgelemek için. Bu amaca ulaşmak, şirketin giderlerini karşılayabilmek için, orman ürünleriyle ilgili ticaret yapmayı da ana sözleşmeye koydurduk. Ayrıca, halkın tüketim ihtiyaçlarını karşılayacak, % 10 kârı aşmayacak şekilde satış yapacak bir yer de açmak düşüncesindeyiz. Köylü aynı zamanda sömürücü esnafı da dize getirecektir.

Kooperatifin ortakları filim şirketine de ortak oldu.»

Şirkete adını veren genç bir öğrenci. Niyazi Uslay, Siyasal Bilgiler Fakültesi'nde okuyor. Köylülerin atılımından sonra, onlarla kaynaşıp, birleşip bu şirketi kurmuşlar. «Amacımız kooperatifti önce. Ama, öteki kooperatifle karışmaması için böyle davrandık.» diyor. Sinemayla yakından ilgileniyor, çevresini etkilemeğe çalışıyor.

Yirmi ortaktan oluşmuş filim şirketi önce. Sonra bir kişi ayrılmış. Kurucuların adları ve meslekleri şöyle:

1. Siyami Güngör (Şoför)
2. Bedrettin Oral (Şoför)
3. Erdoğan Gürcan (Şoför)
4. Mücahit Eraslan (Çiftçi)
5. Dursun Karataş (Şoför)
6. Ali Aydaş (Seyyar Satıcı)
7. Nurettin Ünal (Bakkal)
8. Haydar Kılıçaslan (Şoför)
9. Ahmet Baykal (Çiftçi)
10. Selâhattin Korkusuz (Şoför)
11. Siyami Özdemir (Şoför)
12. Muhsin Korkmaz (Terzi)
13. İzzet Arıkan (Şoför)
14. Hayrettin Akşit (Terzi)
15. İrfan Özel (Şoför)



**Köylülerin Kiraladığı Kahve**

16. Hüseyin Korkmaz (Şöför)
17. Nihat Uslay (Memur)
18. Niyazi Uslay (Öğrenci)

**Bazı sorular ve yanıtları**

**Hayrettin Akşit kendisine yöneltilen soruları şöyle yanıtladı:**

**Soru:** — Nasıl ve niçin bir film şirketi kurdunuz?

**Yanıt:** — Arkadaşlarla bir araya geldik. Çevremize ve toplumuza bir yarar sağlamak umuduyla, şirketin çatısında toplandık.

**Soru:** — Sizce sinema nedir? Amacı nedir?

**Yanıt:** — Hayatı, gerçeği, olayları tesbit eder, bize gösterir.

**Soru:** — Sinemayla neler yapmak istiyorsunuz?

**Yanıt:** — Gerçeği göstermek. Gerçek Taşkesti köyünün şu durumudur işte.

**Soru:** — Türk sinemasının bugün içinde bulunduğu durumu nasıl buluyorsunuz?

**Yanıt:** — Ne iyi, ne de kötü. Ama, yabancı filmler kalitesi de yok.

**Nurettin Ünal. Aynı soruları N. Ünal'a da sordum. İşte yanıtları:**

— Memlekete yarar sağlamak, insanları eğitmek için. İkinci plânda da kazanmak. Çalışacağız, bakalım zaman gösterecek. Tek şikâyetçi olduğum nokta, şirketi elbirliğiyle kurdük ama, kararların elbirliğiyle alınmaması.

— Öğretir ve eğlendirir.

— Daha önce söylediğim gibi iş hep öğrenmeğe varıyor. Hepimiz cahiliz.

— Normalin altında bir sinema. Bazı filmler on para etmiyor, bazıları iyi. Meselâ Yılmaz Güney'inkiler



## Ali Aydaş

— İleride istifade edelim. Bir yenilik olsun diye. En kötü bir yerde belki, ama en uygun harekettir yaptığımız.

— Resim, söz ve müzik bir araya gelmiş. Anlaması kolay.

— Bizim de yapmak istediklerimiz var tabii. Bir iki senaryomuz var.

— Sık sık sinemaya gitmem. Kesin bir şey söyleyemeyeceğim.

## Kemal Korkusuz

— Filim çevirmenlikle birlikte birşeyler yapmak.

— Sanattır, yetmez mi?

— Hele bir yapalım, sonuç ortaya çıksın.

— Türk sineması mı, tutturmuş bir aylak yol, gidiyor işte.

## Nihat Uslay

— Söylemek istediklerimizi, filimler yoluyla söylemek istiyoruz. Amacımız sinema sanatına yakışır, halkımıza yakışır filimlerdir. Şirketin kurulmasında önyak olanlardan birisiyim. Uğraşıyoruz, didiniyoruz, mutlaka başaracağız.

## Muhsin Özdemir: Çiftçi. Şirkete ortak değil.

— Yılmaz Güney'in filimlerinin üstüne yok. Heyecanlı oluyor. Bir şeyler anlatıyor. Ağalara karşı çıkıyor. Bazı filimlerin konusu çok sahte. Yabancı filimleri ancak Adapazarı ya da Bolu'ya indiğimizde görüyoruz. İyi filmler görsek memnun olacağız. Daha çok aşka dayanan filmler ilgi topluyor. Kovboy filimleri falan pek sevilmiyor. Bazı arkadaşlar bir şirket kurup, filmciliğe başladı. Bizden başarı dilemek.

## Köy ve Sinema

Taşkesti köylüleri yürekten bağlanmışlar sinemaya. Yaz-kış gösteri yapabilen kapalı bir sinema salonları var. Ayrıca şirketin kiraladığı kahve de sinema ihtiyacını karşılıyor. Akşamları özenle seçip, kiraladıkları filimleri köy halkına gösteriyorlar. İki göstericileri var. Bir arabaları. Kışın köy köy dolaşarak film gösteriyorlar. Sinemayı en küçük orman köyüne değin götürüyorlar.

Şirketin bulunduğu yer, iki oda, bir salon, bir de konuk odasından oluşuyor. Yeni satın aldıkları 16 mm. lik Beaulieu çekicilerinin yanı sıra, 8 mm. lik bir çekicileri de var. Yeterli aydınlatma araçları, jeneratör ve göstericilere de sahipler. Bu satırların yazarının senaryosunu yazdığı ve yönettiği bir de kısa film yaptılar. «Küçük Kaçağın Özlemi» adını taşıyan.

Hiç umulmayan bir yerde, Taşkesti orman köyünde, bu yılın belki de en ilginç olgusu, köylülerin kurduğu bir film şirketi oluştu. Köylülerin gerçekleştireceği, iyi sinema, kısa film, belge film için Gerçekleri, doğruları söylemek amacıyla sinema. Gelecekteki sağlıklı sinemayı yaratmak çabasıyla. Korkusuzca ve coşkuyla.

(\*) S. Çelik, Yansımalar, Ağustos 1973, s. 77

# bağımsız sinemaya doğru

erol bayraktar

Geri bırakılmış ülkemizde, sömürü-soygun düzenine egemen güçler emekçi halk yığınlarının en ucuz eğlence aracı olma özelliği gösteren sinemanın yoğun işlevsel değerini kendi çıkarları doğrultusunda kullanmaktadırlar.

Sömürü soygun sineması, Yeşilçam'ın ve emperyalist amaçlı batı sinemasının, yoz filmleri emekçi kitleleri toplumcu eylem yönünden saptırma, gerici özlemler içinde devindirmeyi amaçlamaktadır. Bu durum, geri bırakılmış ülkemizin, genel sosyo-ekonomik yapısının, halk kitlelerinin maddi yaşam olanaklarını güvencesiz bırakmasına neden olan tüketim toplumu (piyango toplumu) yaratma isterlerine uygun olarak yürütülmektedir. Yeşilçamın klâsikleşmiş yöntemleri (fakir erkek-zengin kız, zengin erkek-fakir kız v.b. türünden anlatımları) kitleleri sınıf atlama gibi gerici özlemler içine düşürme, temel sorunlarına yabancılaştırma işlevini bilinçli şekilde uygulamaktadır. Dışa bağlı kapitalistleşme süreci içinde olan ülkemiz ekonomik yapısının zorunlu kıldığı kırsal kesimlerden, kentlere göç sınıfsal yapıyı giderek belirginleştirmektedir. Sınıfların yapısal farklılıklarının belirginleşmesinin getirdiği (niteliksel yönü henüz temellenmemiş olsa da) bilinçlenme süreci içinde olan emekçi halk kitleleri, temel sorunlarını konu alan, özyaşantılarını anlatan filmlerin gereksinmesini duymaktadır. Yeşilçam içindeki bireysel çıkışın tutarlı örneği olan yönetmen Yılmaz Güney'in düşün yapısının getirdiği olumlu sinema örneklerinin gördüğü ilgi, efsaneleşen kişiliği, bilinçlenme süreci içindeki kitlelerin varlığını belirlemektedir. Sosyo-ekonomik yapıda görülen gelişimler karşısında Yeşilçam Sineması, bilinçlenmeyi yozlaştıracak, saptıracak tehlikeli popülist yöntemleri uygulamaktadır. Bu çok tehlikeli popülist akım, ulusal sinema, halk sineması kavramları arkasına gizlenerek çıkmasına karşın, bunların dışında, emekçi yığınlara ihanet olgusunu getirmektedir. Yeşilçamda görülen kapitalist gelişmenin getirdiği teknik olanakların dışında önem taşımayan bu popülist akımın, yavan filmlerinin bazı sinema yazarlarınca yanlış değerlendirildiği, devrimci sinemanın önemli yönetmenlerinden kabul edilen Glauber Rocha ile kıyaslanmaya dek götürüldüğü de izlenmektedir.

Yeşilçam'ın yapısı içinde Türkiye'de sinema olayına çözüm arama tavrını bireysel çıkışlar belirleyecektir. Egemen güçlerin, ekonomik alt yapısının, örgütlü üst yapı kurumu olan Yeşilçam karşısında örgütsüz bireysel çıkış, Türkiye'deki sinema olayını olumlu yönde etkileme yollarını kendisine kapalı bulacaktır. Gerçekçi bir bakış bireysel çıkış tavrını, kişi karakterinin, direnme gücünün, en önemlisi ideolojik yapısının tutarlılığının belirleyeceğini saptar.



Genç Sinema Toplu Çalışması: «Grev» filminden

Geri bırakılmış ülke Türkiye'de Yeşilçam'ın sömürü-soygun sinemasından bağımsız, emekçi halk kitlelerinin sorunlarına yönelik, halk kültür ve sanatını yaşatacak örgütlenmiş gerçek sinemayı oluşturma yolları aranmalıdır. Yeşilçam'ın sömürü soygun sineması dışında, bağımsız gerçek sinemanın oluşturulması güç olduğu ölçüde köklü bir çıkış olacaktır. Brezilya'da bağımsız, devrimci sinemayı yaratan «Cinema Novo» akımı bu konuda ilginç bir örnek olarak gösterilebilir. Brezilya'da geri bırakılmış, dışa bağımlı kapitalistleşme süreci içinde ekonomik yapı gösteren, egemen güçlerin siyasal baskı ve engellemesinin yürürlükte olduğu bir ülkedir. Brezilya'da, Yeşilçam benzeri yozlaşmış sinema düzenine, egemen düzene karşı «Cinema Novo» akımı devrimci, ulusal olma niteliği gösteren, bağımsız bir sinemayı yaratabilmiştir. Bu çıkışın önde gelen yönetmenlerinden Glauber Rocha'nın «Göreceğiniz benim ülkemdir. Çürük bir düzenin içinde yaşıyor Brezilya ve bu çürüklüğün içinde soluk almaya çalışan insanlar. Bütün bunlar var ve olmaması gerek» (1) sözleri unutulmamalıdır.

Yoz sinemanın savunucuları Türkiye'de sinema olayı üzerinde düşünmenin Yeşilçam dışında olamayacağı savlarıyla ortaya çıkmaktadırlar. Sorun bızce açıktır. Egemen sömürü-soygun sineması düzeninden yana olmak ya da emekçi halk kitlelerinin sorunlarına

yönelik, gerçek ulusal boyutlar taşıyan bağımsız, örgütlenmiş bir sinema oluşturulmasından yana olmak. Terminoloji devrimcileri (!) dcnuk kafalarına şunu sokmalıdırlar. Emperyalizmin sultası karanlık geçmişinin bütün deneylerinden yararlanarak, dünya halklarını sömürü yöntemlerini uygulamakta olduğundan, geri bıraktırılmış ülke halkları da emperyalizme karşı verilen savaşların deneylerinden yararlanarak yöntemleri saptamak zorundadırlar. Emperyalizme karşı halk kültür ve sanatını yaşatan Osman Sembene, Glauber Rocha gibi yönetmenlerin, devrimci, bağımsız, militan sinema örgütlerinin, deneylerinden yararlanıp Türkiye'de ki sinema clayını etkileme yolları aranmalıdır. Diyalektik materyalizmden sözetmeye dek giden sömürü soygun sineması savunucuları, tarihsel akış içinde yerlerini, fanatizmde, pratiksiz teorinin getirdiği dogmatizmde bulacaklardır.

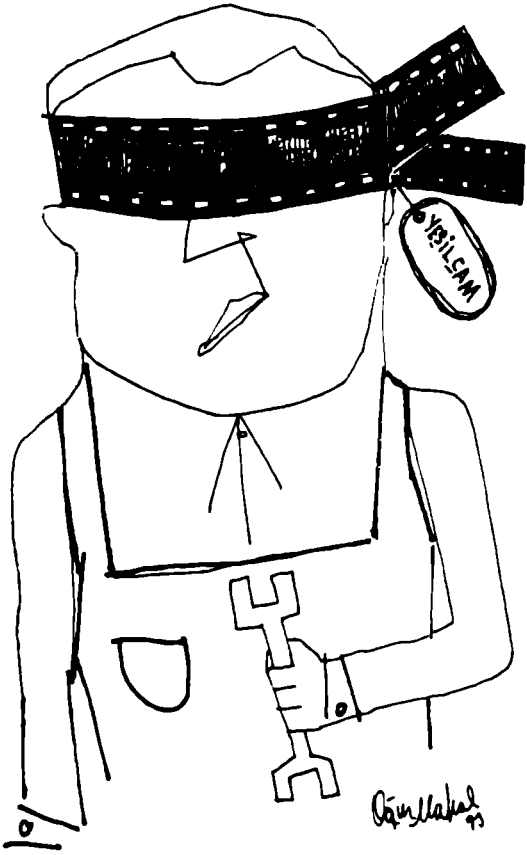
1969 da siyasal akış içinde ortaya çıkan, devrimci, bağımsız sinema cluşturma yollarını arayan «Genç Sinema clayı da bu konuda ülkemizde yapılan çalışmalar arasında anımsanmalı, getirdiği pratikler değerlendirilmelidir. Bolu'nun Taşkesti köyündeki sinema çalışmaları da Yeşilçam'ın dışında sinema olayı üzerinde düşünmenin gerekli olduğunu kanıtlamaktadır. Ülkemizde Yeşilçam'dan bağımsız gerçek sinema çalışmaları (tam örgütlenmiş ve teknik bakımından üst düzeyde olmasa da) yapılmıştır ve bu çalışmalar örgütlenerek sürdürülmelidir. Yoz sinemanın savunucuları bu tür çıkışların gelip geçici olduğu savlarına da varıyorlar. Egemen sinema düzenine karşı, örgütlenmiş sinema çalışmaları kısa dönemde gelip geçici görünebilir. Bu tür çıkışlar tarihsel birikim içinde yerini alacaktır.

Egemen sinema düzeninden bağımsız, devrimci sinema oluşturmanın karşısında, gerici sansür baskısı, ekonomik olanaksızlıklar, filmlerin dağıtım ve gösterimi gibi güçlükler belirecektir. Bu güçlüklerin, egemen sinema düzeninin, belirecek sorunların tam değerlendirmesinin yapılması ve örgütlenerek çözülmesi gerekir.

Brezilya'da halkın gerçek sinemasını yaratan «Cinema Novo» akımının önemli yönetmenlerinden Glauber Rocha'nın, «Başlangıcında hepimiz daha çok amatördük. Şimdi gerçek birer profesyonel olduk. Sinemada teknik çok önemlidir; eskiye oranla bugün inkânlarımız daha çok. Bir film çok paraya çıkmaktadır ve devletin herhangi bir yardımı da bizim için söz konusu değil. Filmlerimizi kendimiz gerçekleştiriyoruz. Yeni filmler yapmak, filmlerimizin hedefine yani halka ulaşmasını sağlamak amacıyla bir de dağıtım ortaklığı kurduk. Bugün sadece sanat ve deneme salonlarını değil büyük salonları da kapsayan etki alanımız mevcut sözleri umutlandırıcıdır.

Üretim ilişkilerine egemen güçlerin çıkarlarını koruyan sinema düzeninden, bağımsız, devrimci sinemanın oluşturulma çabası, gerçek halk sinemasının ön koşullarını yaratacaktır.

- 
- (1) **Yedinci Sanat, sayı 7, Glauber Rocha Filmlerinin Yapısal Çözümü, Erden Kıral.**
- (2) **Yeni Sinema, sayı 21-22-23, Glauber Rocha Konuşuyor.**



# türk ve dünya sinemasının konumu 2

aydın sayman

## C — Sosyalist Ülkeler Sineması:

Sinema, sosyalist devrimi başarmış bütün ülkelerde devrimin amaçlarını ve nedenlerini halk kitlelerine, en kolay ve çabuk benimsettiren bir araç olarak kullanılmıştır. Halk eğitiminin emrine verilen sinema, bu ülkelerde, hem toplumsal gelişim içinde diyalektik anlamda yerini bulmuş hem de uygulayıcılarının elinde kendi kendini yenilemiştir. Günümüzde bütün sosyalist ülke sinemaları devletin katkısıyla birer ulusal endüstri şeklinde kendini göstermektedir. Emperyalizmin bıraktığı «yozlaştırıcı çirkef» mirasını, bugün insan çabasının ve zekâsının «yüzakı» şekline getiren sosyalist ülkeler sinemasının gelişme dönemleri, bu yolda yapılan deneyler gelecekte yapılacak çabalar için önemli birer örneklerdir.

### Ve Türk Sineması :

Başta da belirttiğimiz gibi, bu yazımızda, genel olarak dünyada özel olarak ta Türkiye'de, sinemanın ilk bakışta göze çarpan temel özelliklerini yeniden gözden geçirmeyi amaçlamıştık. Böylece ileride ayrı ayrı konu edineceğimiz, çözümlenmeye çalışacağımız sorunlar için kaba bir çizelge çıkarmış olacaktık. Türkiye'de sinemanın ne gibi nitelikler gösterdiğini ve hangi yönde geliştiğini de kısaca açıklayarak yazımızı sonuçlandıralım.

Geri bırakılmış ülke sinemalarından söz ederken yaptığımız ayırım Türkiye için de geçerlidir. Türkiye'de seyirci kitesine sunulan filimler kaynaklarına göre yerli ve yabancı diye ikiye ayrılır.

Yabancı filimler a) emperyalist ülke sinemalarının, b) emperyalizmin gizli ya da açık baskısı altındaki geri bırakılmış ülkelere (Yunanistan, Ortadoğu ülkeleri, Güney Kore, Formoza vs.) ürünleridir. Emperyalist ülkelerin süper güçteki uluslararası dağıtım örgütleriyle yerli ithalci şirketlerin ilişkileri sonucu getirilen filimler - ki ekonomik güç nedeniyle daima birincilerin her istediklerini yapmaya güçleri yetmektedir. - hemen bütünüyle emperyalizmin kitlelere aşılama çalıştığı metafizik değerler sistemini en aşağılık biçimde yansıtan ürünlerdir. Yabancı filimlerin küçük bir bölümünü de burjuva duyarlılığı ve estetik anlayışı ile süslenmiş yapıtlarla ilerici nitelikte yapıtlar meydana getirir. İlerici nitelik taşıyan yapıtlar: a) Bizzat o ülkenin dağıtım organizasyonu, b) İt-



Hudutların Kanunu / Akad

halci şirketler - iş yapmaz diye ya da bilinçli olarak -, c) Sansür, d) Öteki denetim gücüne sahip kurumlar tarafından engellenir.

Yerli sinemaya gelince; işletmeci tefeci egemenliğindeki Türk Sineması, ülkemizde içsel bir olgu olarak varlığını sürdüren emperyalizmin bu alandaki doğal sonucu olarak çarpıtılmış kapitalist bir yapı içindedir. (1) Yabancı filmlere karşılık korunmadığı gibi alt yapı olarak da dışarıya bağımlı olan Türk Sineması:

1) Artı-değerin ya başka ticaret alanlarına ya da yıldızlar aracılığıyla tüketim için kullanılması nedeniyle.

2) Ülke içi pazara, yabancı filmler nedeniyle tam hâkim olamamanın ve potansiyel bir seyirci kitlesinin reel seyirciye dönüştürememenin yanında dış pazar kazanmanın da olanaksızlığı (Kıbrıs, Yunanistan ve Ortadoğu ülkelerinin yarattığı pazarın önemli boyutlara ulaşması da olanaksızdır.) Gibi dışsal ve içsel nedenlerle son derece yavaş ve sıçrama yapması imkânsız bir gelişim içindedir. Durgunluk da diyebileceğimiz bu olgu emperyalizm açısından olumlu bir dengedir. Öte yandan emperyalist nitelikteki yabancı sinemaya ve yerli sinemadaki uzantılarına karşı millici ve ilerici nitelikler gösteren bireysel unsurlar ve onların az sayıdaki yapıtları da vardır Yeşilçam Sinemasında.

Öte yandan yine sinemamızda «Ulusal Sinema», «Milli Sinema» başlıkları altında, sinema olarak örnekleri az olan ama yazılarıyla temellendirilmeye çalışılan bir sinema anlayışı daha var. Aslında birbirinden ayrılan yönleri de bulunan bu iki kesim ortak bir sonuçta birleşiyorlar. Bu da; «Türkiye'nin tarihsel gelişiminin, geçmişinin öteki ülkelerden ve halklardan çok başka, bağımsız ve özgün yolları olduğu, bu nedenle gelişmelerinin ve sorunlarının da çözümlenmesinin değişik kaynakları ve yolları olduğu» iddiasıdır. Açıkçası; «Asya Tipi Üretim Tarzı»na sahip olan Anadolu'da sı-

nfların oluşmadığı günümüzde de henüz tam anlamda varolmadığı, ayrıca halkın emperyalizmle ve onlarla kaynaşmış işbirlikçi burjuvaziyle gelişkinin de düşünülemediği, ana çelişkinin batıcı aydınla halk arasında olduğu, bu alanda marksist çözümler getirmek isteyenlerin de «aslında batıcılığın daha aşırı bir biçiminden başka birşey» olmadığı (2) ileri sürülmekte ve buradan sinema ürünleriyle seyirci arasında bir sömürü ilişkisinin olmadığı sonucuna varılmaktadır. Böylece bu kesim pratikte yani Yeşilçam sinemasının halk sineması olduğu yargısında birleşmekte, bu sinemanın bilinçli sözcülüğünü yapmaktadır. (3)

Türkiye'de gösterilen sinema ürünlerini böyle sıraladıktan sonra seyirciyle bu ürünler arasındaki ilişkilerden söz edebiliriz. Sosyolojik araştırması yapılmadığı için Türk sinema seyircisinin kimlerden ne oranda oluştuğunu somut olarak saptamak olanaksızsa da büyük bölümünü işçi, şehirlileşmiş köylü ve dar gelirli bürokratlar oluşturmaktadır. Geriye kalan bölüm de küçük burjuvalardan meydana gelir. (4)

Bu seyirci kitlesiyle yerli - yabancı filimler arasında kurulan ilişki şöyledir: Aydınları da içine alan zevkleri incelenmiş küçük burjuva çevre dışında kalan geniş kitle yerli ve yabancı filmlerin çoğunluğunu teşkil eden popülist, idealist yorumlarla yüklü, izleyiciyi «erotizm», «şiddet» vs. türünden unsurlarla «kafa tembelliğine, sapıklığa ve suç işlemeye» iten estetik açıdan bütünüyle çirkin yapıtları izler. Burada yerli film seyircisi - yabancı film seyircisi diye bir ayırım sözkonusu değildir. Tersine, bir yakınlaşma vardır. Nitekim yerli sinema, taklitçiliği en çok bu alanda yapar. Son örnek şiddet unsurunu kullanan 'karate' filimleri ve bunların yerlilerinin çevrilmeye başlanmasıdır. Uluslararası bir sömürü ve uyuşturma mekanizmasının cirrit attığı bir alandır bu. Popülist eğilimi sürdürmekle beraber geleneksel unsurlara da yaslanan «aşk, komedi» türünden filmlerin yabancı ve yerlilerinin de seyircileri az çok birdir. Bu alanda yerli sinema, yabancı filmlerin taksitlerini, aynı öze geleneksel unsurlar ve «moral» katarak yapar. Bunların dışında kalan ilerici ya da gelenekçi - gerici ve işbirlikçi - çizgide bulunan ama ulusallık ve ideolojik perspektif nitelikleri bulunan filimler şartlandırılmış yığınlar tarafından daha az, küçük burjuva seyirciler tarafından aydınlar, öğrenci kesimi dahil daha çok miktarda izlenir. Yabancı filmlerin ideolojik yapısı ne olursa olsun estetik başarı taşıyan örnekleri de büyük şehirlerde yaşayan bu kesim tarafından karşılık bulur.

### Ve Türk Sineması:

Bu ilişkilerden çıkan şu oluyor: hiçbir sanat türünün ulaşamayacağı genişlikte bilinçsiz bir halk kitlesi, kendi kültür ve geleneklerinin sağlıklı unsurlarından kopuk, estetik bakımdan çirkin, kendi kültürünü yozlaştıran ve getirdiği yoz değerler toplamıyla birlikte idealist ve uyuşturucu bir bilinç formu aşıl原因 yabancı ve yerli filmlerin sürekli baskısı altındadır.

Geri bıraktırılmış ülke sinemalarından bahsederken çeşitli ülkelerde ulusal devrimci bir sinema için bireysel ya da örgütlü bir



şekilde mücadele eden ve yapıtlarında aynı zamanda kaynağını halk kültürü ve geleneginden diyalektik biçimde yararlanmadan alan yeni bir estetiği de yarattıklarını belirtmiştik. Türk sinemasında ulusal ve ilerici bir sinema için bütün engelleyici şartlara rağmen çabalayan ve ürün veren sanatçılar olmasına karşılık bütün yönleriyle bir örgüt çerçevesi içinde çalışmalar -yeterli birikimin de olmaması nedeniyle - olmamış ya da gelişmeden dağılmıştır. Günümüzde yeniden ulusal devrimci bir sinema için şimdiye kadar yapılanları eleştirip doğrular taşıyanlarından yararlanarak alan araştırmaları yapmak gerekmektedir. Bunun için ilk bakışta göze çarpan sorunlar şunlar olmaktadır:

1 — Ulusal devrimci sinema için «sekte» likten başka bir anlamı olmayan, karşılaşacağımız olayları ve sorunları yeni baştan değerlendirmeden ya da baştan yoksayan anlayışa karşı çıkmak.

2 — Büyük çoğunluğu emekçi halk kitlesi olan ve yerli - yabancı sinemanın ürünleriyle beyinleri yıkanan seyirci kitlelerinin eğilimlerini değerlendirmek. Bunun için de hem Türk Sinemasının şimdiye kadarki ürünlerini hem de yabancı sinema ürünlerinin yapısını sosyolojik bir değerlendirmeye tâbi tutmak.

3 — Halk kültür ve geleneginin diyalektik anlamda araştırılması ve 'yeni öz için uygun bir biçimde kullanılması için çalışılması.

- (1) Bu alanda başvurulacak kaynakların en önemlilerinden biri. Genç Sinema'nın 15. sayısında «Türkiye'de Sinema Düzeni» başlıklı yazısıdır.
- (2) **Halt Refiğ**, «Ulusal Sinema Kavgası», s. 158 Hareket yayınları, İstanbul, 1971.  
(Cümlelerin tamamı şöyledir: «Bizim, Türk toplumunun yapısı, Türk insanının özellikleriyle ilgisiz, tatlı su Marxistlerimizin solculuğu, aslında batıcılığın daha aşırı biçiminden başka bir şey değildir.»)
- (3) Millî Sinemacılar 'halk sineması' kavramında ulusalcılardan ayrılmakta ve halk kitlelerini yozlaştıran sinema ürünlerine 'moral' açıdan karşı çıkmaktalar. MTTB açık oturumunda da beliren bu karşı çıkış soyut ve 'tâli' bir karşı çıkıştır.
- (4) Yazımızda kullandığımız 'halk' kavramı sosyolojik araştırılması yapılmadığı için somut olarak belli olmayan seyirci kitlelerinin çoğunluğu emekçi olan kesimi için kullanıldı. Bu popülistlerin kullandığı anlamda «halk» değildir.

2. sayımızda Ara Güler'in resim altı yazılarında «Fotoğrafta Teknik» ve «fotoğrafta sanat» yazıları ters fotoğrafların altına konulmuştur. Düzeltir, özür dileriz.

# japon sinemasında yeni sol

tadao sato

1960'lar Japon Sinema Endüstrisi için bir düşüş devresi olmuştu. 10 yıl içinde, sinema seyircilerinin sayısında 3/4 oranındaki azalmanın yanı sıra, sinema endüstrisini tekeline almış büyük film şirketleri iflâsa sürüklenmişlerdir. Bu sırada küçük firmaların piyasaya sürdükleri ucuz, pornografik filmlerin çoğalmasıyla, büyük şirketler de ayakta kalabilmek için kendi yapımlarında seks ve vahşet dozajını arttırmışlardı. Öte yandan, bu dağılma ve gökmeye karşın, bir avuç genç yönetmen Japon sinemasına yeni bir still getirmekteydi. Amaçları hem öz hem de biçimde değişiklik yaratmaktı; fakat bu çalışmalarında asıl gözettikleri ilke, kendilerini geleneksel endüstri örgütlenmelerinden uzak tutmaktı. Shinsuke Ogawa gibi yönetmenler yeni solu yansıtan küçük çapta şirketler kurdular. Bu genç yönetmenler sayesinde Japon Sineması son bir kaç yıl içinde yeni bir evrime girmiştir.

«Japanese Liberation Front» (Japon Kurtuluş Cephesi), «A Summer in Sanrizuka» (Sanrizuka'da Yaz) 1968'de bittikten sonra, Ogawa, Sanrizuka köyüne yerleşerek, yerlilerle yaşamaya başladı ve onlarla beraber Tokyo dışındaki Narita'da yapılacak yeni uluslararası hava alanının yapımını önlemek için savaştı. Bu içinde yaşadığı olaylar «Japanese Liberation Front (1970)», «The People at the Second Fortress» (1971) adlı filmlerin ve yapımı sürmekte olan bir üçüncü filmin yaratılmasına neden oldu. Köylülerin kararlılıklarını, savaşıma karakterlerini gösteren «The People at the Second Fortress» (İkinci Kaledekiler), yalnız Ogawa'nın şehir dışında yaşayan Japon'u anlamasını değil onun sorunlarına yaklaşmasını da sağladı. Bu belgesele asıl değerini belirginlikle veren nitelik, kömün içindeki yaşantıyı derinlemesine özümsemiş olmasıdır.

Aynı şeyler bana göre 1971'de İngiltere'de gösterilen en iyi Japon filmi olan, Tsuchimoto'nun «Minamata»sı için de söylenebilir. Film, Minamata halkının komşu Chisso Fabrikasının döktüğü civa bileşiklerinden zehirlenmesini konu edinmekte ve halkla fabrikatörler arasındaki mücadeleyi bütün ayrıntılarıyla vermektedir. Bu filmde küçük ayrıntıların zenginliği ve anlatımdaki dolaysızlık seyirciye gerçeği daha iyi gösteriyor: doğru dürüst yürütmekten âciz çocuklar, yavaş yavaş tükenen büyükler, anaların anı krizlerle sarsılışları.

Tsuchimoto, «Minamata»da dikkatimi çeken, hastaların kendileriyle konuşmak istendiğinde, ısrarlı susuşları oldu» diyor. Şöy-

le devam ediyor Tsuchimoto: «Hemen hemen tüm nüfus, balıkçı- lar ve ailelerinden oluşuyordu. Ve hepsi de kendi yakaladıkları ürünlerden zehirlendikleri için âdeta utanç duyuyorlardı. Aynı böl- gede fabrikada çalışan pek çok insan da vardı kuşkusuz; fakat faz- la balık yemiyorlardı. Balıkçılar, geleneksel yaşama biçimlerini terketmeyip endüstri dışı kalmaları sonucu bu garip hastalığa ya- kalanmalarından sıkıldıkları izlenimini bıraktılar bende. Fakirlik ne- deniyle hastalarını evde bakmak zorundaydılar ve açık bir protes- to eylemi akıllarına gelmiyordu. Önlerine koyduğumuz mikrofon, gereksinme duydukları açıklamayı yaptırdı onlara.»

«Minemata» da bana dokunan birşey de halkın sinemacılar önüne çıkmaktan kaçınması, utanç duyması oldu. Bu çok karak- teristik bir emekçi sınıfı saflığı gibi görünüyordu. Tsuchimoto'ya bu konu üzerinde fazla durmamış olduğumu söyledim.

«Soruna her zaman değişik bir açıdan bakmak ve böylece fil- mimde eksik kalan bir yön bulunduğu sonucuna varmak mümkün. Çrneğin Chisso Fabrikaları'ndaki işbirlikçi guruba hiç değinme- dim. Bu sendika doğrudan doğruya fabrikanın sorumlu bulundu- ğu çevre kirlenmesinin oluşum devresinde mücadeleye karışma- mıştır. Buradaki soru işçilerin böyle bir mücadeleye girebilecek durumda olup olmamalarıdır. Kavgada kendine düşeni yapmayana, zayıflığı nedeniyle hücum edilir. Biz bu zayıflığı zaten bilmektey- dik. Gerçekten bu konuda söylenecek pek fazla şey yok.»

Hatta fabrika işçileriyle evlerinde konuşmaya kalktığınızda bile kaçamak cevaplar alırsınız. 'Sizin burada amaçladıklarınızı biliyorum fakat bu konuda pek sizin gibi düşünmüyorum' gibi. Ya da benzeri cevaplar. Bu yüzden, fazlasıyla ezilen bu grubu kesin olarak verebilmek için bu tür şeyleri filmden çıkardım.»

Tsuchimoto kesin bir yol izlemekte: balıkçıların acılarını ana- liz etmek, açıklamalar yapmak yerine, insanların bu acıları kişi- sel olarak anlamalarını sağlamaya çalışıyor. Tsuchimoto'ya göre en önemli şey acı çeken topluluğu düşünce ve ülküde birleştir- mektir. «Minamata» bu uyardıyı sağlamayı amaçlıyor.

Dikkati çeken sahnelerden birinde olay kurbanlarının istek- leri akılcı ve mantıksal olmaktan uzak izlenimini bırakmakta. Chisso Şirketi'ne karşı çıkabilmek için sembolik birer payın ken- dilerine verilmesini isteyecekler fakat davalarına bakan avukatla anlaşmazlığa düşeceklerdir. Avukat bu taktiği etkisiz ve olumsuz bulmaktadır: «Bütün yaptıklarımı bozdunuz. Biraz daha sabretsey- diniz hoşnutsuzluğa meydan vermeksizin tazminat alabilecekti- niz...» Fakat Minamata halkı için olay artık parasal bir karşılıkla kapatılabilecek gibi değildir. Paradan önemlisi, haksızlıkların orta- ya çıkarılması ve Chisso yöneticilerinin küçük düşürülmesidir.

Özenli bir hazırlık sonucu (öзgünü 2 saat 47 dak.) uzun bir film ortaya çıkarılmış. Tsuchimoto filmden sadece militanların ve Minamata'lılara acıyanların olduğu bölümleri çıkarmış. Acı çe- kenleri olduğu gibi bırakmış.

«Sanrizuka - The People at the Second Fortress», «İkinci Ka- ledekiler» de, Shinsuke Ogawa'nın kamerası da aynı belgesel ta-



Minomata OGAWA

rafsızlığı izlemiştir. Filmin son sahnesinde seyirci, köylülerin, bölgeyi ele geçirmekle görevli hükümet kuvvetlerine karşı koymak için yaptıkları siperlere götürülmektedir. Siperlerdeki bu gezi her gazeteci ya da filmciye nasip olmaz. Köylü olayları izleme iznini ancak kendinden yana olduğuna inandıklarına verir.

Ogawa'nın grubuna güvenilmiştir. Grup köylülerle aynı saatte yatıp kalkmakta, bir yandan da çekimi sürdürmektedir. Köylülerden savaş arkadaşı muamelesi görmekte, her türlü bilgiyi almakta ve istedikleri her sahneyi çekebilmektedirler. Sanrizuka Savaşı'nı anlatan bu seri filmler, mahkemede köylüler aleyhine kullanılabilirler. Köylüler tehlikeli davranışlarda bulunur ve polise taş atarken kameranın farkındadırlar. Ama o'na güvenmektedirler. Bu, Ogawa'nın yapıtının karakteristik özelliğidir. Japonya'daki öğrenci olayları sırasında TV'cilerin polis arkasına gizlenerek çekim yapmaları ve böylece seyircinin sadece polis arkasını izleyebilmesine ilişkin şikâyetler çoktu. Sanrizuka'da ise kamera doğrudan doğruya barikatların içine yerleştirilmiştir. Ogawa ilk filmi olan «Sea of Adolescents», (Yetişkinlerin Denizi)nde de önce bir militan grubuna aylıklı olarak yazılmış, grubun güven ve onayını elde edene kadar tek bir fotoğraf çekmemiştir.

Noriaki Hoshi'nin «The Trenches Continued (Siperler'in Devamı)», 16 mm. ile çekilmiş 50 dakikalık bir film. 1950'lerde Sunagawa'da Amerikan yayılmalarına karşı çarpışma alanı olmuş ve son zamanlarda eski Amerikan kuvvetlerinin yerine geçen Japon Kuvvetlerine karşı direnişlerin yer aldığı arazinin sahibi ile militan öğrencilerin diyalogunu anlatıyor.

Arazi Aoki'ye, pasifist bir köylüye aittir. Devlet çevreyle beraber o'nun toprağını da almak istediğinde kabul etmemiş ve öğrencilerin burada siperler yapacağını bildiğinden toprağını onlara kiralamıştır. Öğrencilerin yapacağı demir savaş kulesi sonraları garip gelmeye başlar o'na. Kulenin yapılacağı gün polis çağırır. Filmin ikinci bölümü genellikle Aoki ile öğrencilerin tartışmaları-

la sürer. Bu sempatican köylünün, kendi istekleri biraz aşılığında polis çağıran üniversite yöneticilerinden, öğrenciler üzerindeki etkisi haricinde pek farkı yoktur. Sunagawa öğrencileri bu barışsal karşı-koyuşu yenilgi olarak nitelendirmeliydiler. Hoshi'nin yapıtının üstünlüğü, her ne kadar öğrencilerin görüşlerine aykırıysa da, vurgusunun bu çelişki üzerinde olmasındadır.

Bir başka film de NDU'nun (Nihon Documentalist Union) yaptığı, Okinawa Adası'ndaki ucuz genelevciliği anlatan belgeseldir. «Bu İşte Kapitale Gerek Yok», fakir fahişelerin konuşmalarını, şarkılarını, «Zengunro» (Amerikan Üssündeki Japon İşçileri Birliği) ve Okinawa'lı öğrencilerin siyasal kavgalarını, zenci Amerikan Askerleri ve Japon turistlerle yapılan röportajları içeriyor.

Okinawa hakkında daha önce çekilen filmlerde, asıl ada, Hondo Adası halkının ilgisi çekilmeye çalışılıyor ve takım adalarda Amerikalıların varlığı sonucu ortaya çıkan sorunlar ele alınıyordu. NDU filmlerinin özelliği ise «vurgu»nun, bir endüstri alanı haline getirilmiş Hondo Adası'nda yokluğu çekilen kaynaklar üzerinde olması. Adanın bu «kaynaklara sahip çıkması gerçeği,» sayısız ada fahişelerinin ağzından duyarlı bir biçimde anlatılıyor. Oysa bu fahişelerin müşterilerinin çoğunluğunu adadaki Amerikan Askerleri oluşturuyor.

Okinawa'dan sözederken, küçük bir firma olan Mumyosha'ya ait bir belgeselden de söz edilmeli. «To Live» (Yaşamak). Bu filmin genç yönetmenleri, Ryuyku Takımadaları'na dahil küçük bir ada olan Watacashito'nun 2. Dünya Savaşı sonlarındaki trajedisini anlatıyorlar. Savaş sona ererken Pasifik'in bu yanında süren şiddetli çarpışmalarda ada halkının yarısı topluca intihar etmiştir. Geride kalanlar olayı aydınlatacak bir ipucu vermemişlerdir. Filmin çekimi sırasında yapılan araştırmalar sonucu, doğruluğu kabul edilmiş bazı tarihsel gerçeklerin (örn. halka intihar emrini Japon Savunma Kuvvetleri Komutanı'nın verdiği) doğruluğu konusunda kuşku ortaya çıkmıştır. Geride kalanlara yöneltilen sorularda ise halk, gerçekler üzerinde anlaşmazlığa düşmekte, tartışmalar çıkmaktadır. Kamera bu tarihsel intihar olayını daha fazla aydınlığa çıkaramamış, ancak belli bir noktaya gelebilmiştir.

Film gösterilirken dağıtılan bir açıklamada şöyle deniyor: «Olayın aşını bulmaya çalıştık fakat yeni gerçeklerle karşılaştıkça kameramızı bu trajedi üzerinde netleştirmemiz de o denli güçleşti...» Araştırmalarını daha ileriye götürememiş olmaları yenilgi olarak düşünülebilir fakat entellektüel dürüstlükleri gerçekten övgüye değer. Filmin anlatım biçimi bir gencin gezi anıları - kişisel araştırma özelliği gösterir.

Halkın bu yeni, bağımsız sinemaya karşı tutumunu da belirtmek gerekir. Halk başlangıçta bazı ünlü yönetmenlerin büyük şirketlerden koparak, kişisel kazanç sağlamaya yöneldiğini düşünmüştü. İlk hareketler için bundaki gerçek payı çoktur. Daha sonraki devrede ise genç sinemacılar henüz isim yapmadan büyük şirketlerden ayrılıp fazlasıyla ilgi gören filmler yaptılar. (Koji Wakamatsu «blue» film sahasında, Ogawa «Sanrizuka» ile) üçüncü ve son devrede ise Wakamatsu ve Ogawa'ya benzemeyen bazı çok

genç sinemacılar ortaya çıktı. Bunlar sinema pratiğinden yoksun, büyük ekiplerle çalışmamış gençlerdir. «The Trenches - Continued» (Siperler'in Devamı) nın yapımcıları bu gruba girer. Ve şimdi gençler sinema yapmak için kendi aralarında para toplamaktadırlar. Bu yeni bağımsız sinemanın kökleri öğrenci filmlerine dayanmaktadır. Sinemayı film göstererek, kitap okuyarak ya da gruplar arası eleştirilerle öğrenmeyi yeterli bulmayan üniversite grupları ve sinema kulüplerinden doğmuştur. Son 10 yıldır kendi filmlerini yapmaya başlamışlardır. Bunun sonucu Japonya'da da mini-komünikasyonlara rastlıyoruz.

Kitle aracı olarak milli yayın, radyo ve TV bu olayları derinlemesine vermediği sürece mini-komünikasyonlar kendilerine ait küçük köşeyi korumağa devam edeceklerdir Sunagawa buna örnektir. Büyük haberleşme araçları «demir savaş kulesi»nden hemen hiç söz etmemişlerdi. Yine mini-komünikasyonlardan birinde, Norihiko Onozawa'nın «Recovery and Liberation», (Derleş ve Kurtuluş)unda, yüksek okullardaki iç huzursuzluk işlenmektedir. Gerçi TV öğrenci hareketlerini göstermekteydi ama hiçbir zaman okullara içerden bakmamıştı.

Aralarında geleneksel yöntemlerle film yapma eğiliminde olanlar da yok değil. Bu akımın, sanatlarını büyük şirketlerde öğrenen ilk yönetmenleri çok ucuza film yapabilecekken yine de 10 milyonluk bir bütçeye gereksinme duymaktadırlar. Onları izleyenler, örneğin «The Trenches Continued» un yapımcıları ise filmlerini birkaç yüzbine maletmektedirler. Bu çeşit bir bütçe «Rebellion in the Army» (Orduda İsyan) ın yapımcıları gibi bazı grupları etkilemekte ve çalışmalarını kısıtlamaktadır. Bazı sinema meraklıları son zamanlarda Konishi adlı bir askerın mahkemesini adım adım izleyen Ujiya Iwasa'nın çevresinde toplanmışlardır. Yaptıkları filmler yaklaşık 1/2 saat sürmekte, kurgusuz ve müziksiz basit bir biçimde sadece olanı vermektedir. Sorun salt eldeki az parayla film yapabilmek değildir. Bireycilik ve taklitçiliğe karşı olan bu yapımcılara göre parasızlık bir bakıma olumlu bir dezavantaj.

Bu yeni sinemanın yapımcı ve dayanakları aslında genç militanlar değil, gerçek sinemacılar.

Sight and Sound 1973

Çeviren :

Oya KİLECI

## Yeni A Dergisi

- Sayısı 5 lira - Abone yıllık 50 TL.
- Dağıtım: Ge - Da/İSTANBUL
- Yazışma: P.K. 1392 Sirkeci/İSTANBUL  
Kasım sayısı dolgun biçimde çıktı.

# insan ve deney: tarkovski'nin evreni

ivor montagu

Tarkovski çok genç değil ama Sovyet Sinemacılarının yeni kuşağından sayılabilir. İşte meslek yaşamı: 1932 doğumlu. Sovyet Devlet Sinema Okulu'nda Mihail Romm'un öğrencisi olmuş ve 28 yaşında bitirmiş. Öğrenciyken iki kısa film - «Bugün Ayrılma Olmayacak» (1959) ve «Buharlı Silindir ile Keman»ı (1960) yapmış. İkincisi diploma ödevi. Daha sonra «İvan'ın Çocukluğu» (1961), «Andrey Rublev» (1966), ve «Solaris» (1972) geliyor.

«İvan'ın Çocukluğu» Venedik'te Altın Ayı, San Fransisco ve Acapulco'da Büyük Ödül ve «savaşı yeren şiirsel yönetimi» nedeniyle bir diploma, «barışa büyük ölçüde yararlı bir film» oluşu nedeniyle Selznick Ödülü kazanmış. Tarkovski'nin ödülleri bu kadarla bitmiyor. «Andrey Rublev» Cannes 1969'da, Tarkovski ve okul arkadaşı Mihalkov Konçalovski'nin ortak ürünü senaryosuyla en iyi senaryo ödülünü, «Solaris» de geçen yıl yine Cannes'da Jüri Özel Ödülü'nü kazandı. Üç uzun metraj ve hepsi de başarılarla süslü. Oldukça ender bir rekor. Bütün bunlara diploma ödevi «Buharlı Silindir ile Keman»ın, New York Sinema Öğrencileri Yarışması birinciliğini de ekleyebilirsiniz.

Tarkovski'nin sanatı birçok ülke gibi bizde de pek bilinmez. (İngiltere'de) Belki bazılarının bildiği, «İvan Rublev»i Sovyet Rusya'da birkaç yıl rafta bırakan ertelemedir. Nedeni pek bilinmemekle beraber tartışmalıdır. Bazıları Din'i, bazıları tarihsel gerçekliğe uymamasını, bazıları da dehşeti neden olarak görürler. Gerçek Andrey Rublev tüm zamanların en büyük -destan olacak kadar - Rus ikona ressamıdır. «Din»e ilişkin iddia bu nedenledir. Ama filmde en irdelenmemiş odaklardan birinin dinsel-felsefi temalar olması nedeniyle bu iddiayı değerlendirmek güçtür. Tarihsel gerçekliğe aykırılık film Rusya'da gösterildikten sonra kamuoyunda alevlenen tartışma sonucu ortaya çıkan bir iddiadır. Bunu bir Sovyet Vatandaşıyla yaptığım konuşma nedeniyle kendi deneyim olarak da ileri sürebilirim. Rublev'in yaşamının - bir rahip olması gerektiği ve 14 - 15. yüzyıllarda yaşadığı bir yana - hemen hiç bilinmediği dikkate alınırsa, böyle bir suçlamanın sadece yorumlayıcı bir biyografi filmi için değil, Tarkovski'nin de hatırlattığı gibi «Hamlet» ya da «Jül Sezar» için de yapılabileceği ve oldukça sağlam olacağı söylenebilir.

«Rublev»i yapıldıktan hemen sonra izleme şansını elde edenler ve Sovyet Sinemacıları arasında genellikle şaşkınlık hakimdi. Yet-



**İvan'ın Çocukluğu - Tarkovski**

kililerden duyduğum haberlere göre sansür filmin vahşetinden şoke olmuş, yönetmense kesintiler nedeniyle güç duruma düşmüştü. Pekçok Sovyet filminin aksine rahatça dışarıya satılması, makaslanmasının nedeninin «politik» değil, filmin yarattığı dehşet olduğu görüşü güçlendirmiştir.

Tarkovski gerçekçidir; ama her toplumda şiir ve estetiğe prim vermeyenlerin anladığı anlamda değil, Onlar bu terimi beğenilerini sınırlayan dar bir natüralizm anlamında kullanırlar. Kelimenin dolu anlamıyla gerçekçilik, gerçeğin bulgulanması ve betimlenmesini de içerir. Gerçekçilik, gerçeküstünü de içeren, özde gerçeğe bağlanan birçok biçimde bulunabilir. Gerçekdışı teriminin anlamı ise, doğrudan doğruya hiçbir anlatım değeri olmayan model, simge ya da desen düzenlemelerine bağlanabilir. Sübjektif beğeni veya nefret konusu olabilir ama tüm diğer sapmalardan daha takdire layık olduğu söylenemez. Çarpıtma, abartma ve ticari sinemanın insan kişiliğini ahmakça anlatan tüm diğer stokları, propaganda ile ne derece gayretkeş ve değerli gösterilseler, sahte, ama doğaldırlar.

Tarkovski yarattığı görüntülere gerçekçi bir şairdir. Yönetimini temasında yansıyan ipuçları, simgeler, imalar, sert çıkışlar ve yumuşak inişlerle yükleyerek, hikâyesinin yapısını derinlemesine kazar. Hikâyesini anlatırken biçim olarak, geçmiş, geleceği ya da hiç olmamış, olmayacak olayların bileşimini yapar. Asıl tema yanındaki karışımlar, temayla aynı aktüel planda, eski tekniklerdeki soluk ton ya da özel etki cambazlıkları kullanılmaksızın birleştirilir.

«İvan'ın Çocukluğu» nda, İvan'ın ölü ana - babasından ve «Ölü» çocukluğundan işe başlayarak, gerçek olmayan ve olmayacak sahnelerde sonuca varır. «Rublev» de baş kişi ölü bir sanatçıyla, ölünün yaşasaydı dahi bulunamayacağı bir yerde, son derece doğal bir tavırla tartışır. «Solaris» de ise kahramanın annesi, hiç bulunamı-



yacağı mekânlarda görüntü çerçevesine girerek bir genç kız görünümünde çeşitli sahnelerde oynar. Özellikle bir sahne çok ilginçtir: Çin kutusu, Çin kutusu içinde - karakterler kendilerini bir filmi izlerken izlerler; bu filmde ise aralarından bazıları, ilk izleyenleri anlatan bir filmi izlemektedirler. Tüm bu karmaşıklık oldukça düz ve dclaysız çözümlenmiştir. Objektif deney ve sübjektif imge gücünün bu sinemasal çözüm denklemi, doğal olarak Tarkovski'ye özgü bir olay veya onun keşfi değildir. Bazı diğerlerince de yaygınlıkla kullanılan «modern» bir biçim denebilir buna. Bana, Tarkovski'ye özgü görünen şey, pek çoklarının bu tür anlatım özgürlüklerini kullanırken düştüğü, seyirciyi gerçeğe imge arasında boşlukta bırakan kargaşalıklar hatasına düşmemesidir. Hatta aralarında Bunuel gibi gerçek ustaların da bulunduğu birçokları gibi, somut bir özü, tamamiyle imgesel, soyut bir biçimden, şifre çözer gibi seyirciyi çözdürmemesi... Tarkovski'yi izlerken bize anlatılan objektif gerçeğin ne olduğundan kuşkumuz yoktur. Doğallığın sınırları yalnızca gerçeğin özünü beslemek, netleştirmek ve genişletmek için aşılır.

Gerçek bir şiirsel yapıt, dinleyici, izleyici ya da okuyucusunun entellektüel düzeyine, çağına, milliyetine, sınıfına, geçmişine bağlı olarak, farklı yorumlara açık ve canak tanıyan yapıttır. Şekspir'in her kuşak ve iklimde -birbirine karşıt ama doğru ve aydınca can - çeşitli yorumlarının yapılabileceğini sanırım herkes kabul eder. Bu yüzden Tarkovski'nin üç uzun metrajını kısaca anlatmaya kalktığımda, bunu en doğru biçimde yaptığımı söyleyemem.

Her üç filmde de olağanüstü bir «eski denizci» gücü var. Sizi yerinize perçinler ve kalkmanıza engel olurlar. İzlenmeleri zevkli değil batıcıdır; izleyiciyi balyoz gücüyle inandırırılar. «Perçinleme» btyüsünün bir bölümü de, grafik kompozisyonların güzelliği ve mükemmel uyumunda gizlidir. Bu konuda her üçünde de aynı görüntü yönetmeni - Tarkovski'nin okul arkadaşı **Vadim Yusov** - nin katkısını belirtmenin belki anlamı olabilir. «Rublev» in senaryosunun yine bir okul arkadaşı, **Mikhalkov Konçalovski**'yle ortaklaşa yazıldığı ve her üç sanatçının da Sovyet Devlet Sinema Okulu mezunu olmaları da bir anlam taşır belki. Capcanlı ve yaratıcı bir kuşağa işaretler bütün bunlar Tarkovski'den önceki Sovyet Yönetmenleri de büyüklü grafik çalışmaları yapmışlardır. Burada Tarkovski'ye özgü yanlardan biri daha karşımıza çıkar: bilinen öykülerden, üstün bir yaratma gücüyle aktörlerinin de yardımıyla çıkarılan, kişiler arası duygusal anlaşma ve öykülerin içermediği ama insanın deneylerinin acılarının ve evreninin salt «dil» ile yorumlanması.

«**Ivan'ın Çocukluğu**» bir son savaş filmidir. Film başlarken 12 yaşındaki kimsesiz bir çocuğun, sisler ve dikenli teller ardından, aşması gereken coşkun bir nehre bakan meraklı, tedirgin yüzünü görürüz. Nehir, düşmanla Rus kuvvetleri arasındaki tarafsız bölgedir ve çocuk keşiften dönmektedir. Bunu, çocuğun subaylara isteğini zorla kabul ettirerek, cephe gerisindeki emniyetli askerî okula gitmeyi reddettiği sahne izler. Ana - babası ölmüş, köyü yıkıl-

mıştır. Kendisi de bir esir kampından kaçımıştır ve yaşamının temel amacı öc olabilir artık. İvan subaylardan baskın çıkar ve Alma tarafına geçerken onu da yanlarına almayı kabul ederler. Son girişimde İvan'a yardım ederken öldürülen ve gözdağı olarak nehrin kenarına bırakılan iki askerin cesedini alacaklardır. İki subay görevlerini başarırlar ama İvan gittiği keşiften geri dönmez. Yıllar sonra yoldaşları zaferi izleyen günlerde Berlin'de İvan'ın kaderine ilişkin bir dosya bulurlar.

Bu senaryo çeşitli biçimlerde yüz kere anlatılmıştır. Büyükle den daha cesur «küçük şeytanlar ın öyküleri, vatan için ölümler v.b. Ama bu oldukça farklıdır. Bir çocuğun ölümüne ilişkin bir film değildir. Bu tür trajedilerin olamayacağından ya da anlatılmıyacağından değil. Günümüzde bu öykülerin kolaylığı ve yineleme sonucu çarpıcılıklarını yitirdiklerinden. «İvan'ın Çocukluğu»daki trajediye çok daha çarpıcı çünkü kaçınılmazlığı daha başından belli. İvan'ın kaderi daha film başlamadan onaylanmış durumdadır. Filmde İvan izlenmeye doyulmaz oyunuyla **Kolya Burlyayev**dir. Gözleri dehşetten açılmış, çelimsiz, aç, bazen ağlayan küçük yaratığın sisler içindeki görüntüsüyle, işkence ve zaferi görmüş büyüklerin kaderi kendisine bağlı, casusluk uzmanı kişiliğinin çelişkisini, birleşmezliğini gördüğümüz an, İvan'ın kurtuluşunun olumsuzluğu kendiliğinden anlaşılıyor.

«İvan'ın Çocukluğu», «İvan» adlı romandan uyarlanırken ağırlık noktaları incelikle yer değiştirmiş ve gerçekte yokolmuştur. Olgan dışı coşku ve geleneksel isteri (savaşta) filmi çirkinleştirmemidir. Bir vuruşla tüm ülkeler savaş filmlerini silmiştir. Asker subaylar tüm çürütücü, adilestirici etkenlere karşın büyük ölçü dürüst, sağlıklı kişilerdir. Herbiri sınırlarını geren ve törpüley türlü belâlara karşı, kişiliği çerçevesinde inatla mücadele verme



Salaris - Tarkovski

tedir. Barış olunca geriye, normal yaşama döneceklerini biliriz hepsinin. Peki ya İvan? Ana - babası, oyun arkadaşları ölen, sorumluluğun ağır yükü çocuk omuzlarına binen İvan, gerçek bir çocuk değildir. Normal bir insan olamaz «O». Barış, «O»nu bir mermi kesinliğiyle bitirecektir.

Bu, Tarkovski'nin uzun metrajlarının bir numaralısidir ve yurt-severlik savaşının verdiği ölümcül görevin kapanında, bulunduğu yere çok ters düşen çocuğun durumu etüdenir. İkinci uzun metraj Andrey Rublev, bir dehşet evrenine çaresizce hapsedilmiş bir sanatçının ikileminde odaklanır. Birincinin başarısı genellikle çocuğun performansına ve yaratılan dayanılmaz gerginlik havasına dayanırken, ikincisi, insan için barbarlık ve keyfiliğin farksızlığını yansıtan atmosferin etki ve inandırıcılığına bağlı.

Yaklaşık yaşama tarihi, bir din adamı olması gerektiği ve ressamlığının dışında, kimsenin Rublev'e ilişkin bilgisi olmadığını belirtmiştim. «O»nun ikonları çağdaşları arasında, yalnız grafik yetkinlikleriyle değil, acı, sevgi ve insanlığı anlatmadaki başarılarıyla da sıvrılırlar. Çok kere çağdaşı ustalar, sadece dünya yüzeyinde gördüklerini, şeytanlarla umutsuz bir savaşı kaybeden insani, belirli bir bilinç ve inançla çizmişlerdir. Tarkovski Rublev'in geleneksel Rus din adamı tipine uymadığına inandığını söyler. O çağ egemen ikona sanatı anlayışına, feodal yapının baskılarına, derebeyine karşı çıkabilmesi için Rublev'in yağız, sert, inatçı ve hırslı bir adam olması gerekir. «O»nun insana olan «peşin ve erken» inanç ve güveninin dramı, çevresindeki herşeyin olumsuzluğu sonucu oluşmuştur. İsimler konu olunca, **Anatoli Solonitsin**'in oyununun bir cesaret gösterisi değil, yumuşak ama yoğun bir performans olduğunu söylemek, kesinlikle onu yıpratıcı bir tavır olmaz. Filmin heybet ve gücü amaçlandığı biçiminden, Rublev'in çevresindekilerin yarattığı ya da hedef olduğu korkunç olaylardan, acılardan gelmektedir. Filmdeki yardımcı kişilerin hepsi nefis oyunlar vermektedir.

«Andrey Rublev», 1400 - 1413 yılları arasında geçen iki bölüm ve dört epizoddan oluşuyor. Bunlardan dördü aynı yıla - 1408'e - rastlıyor. Başlarken, ustalar bataklık ortasındaki bir kilisenin çanını sıcak hava balonlarından yararlanarak kuleye çekmeye çalışıyorlar. Rublev ve yardımcıları, balçık ve dehşetli yağmurdan korunmak için bir hana sığınıyorlar. O sıra iki atlı hana gelip yoksul bir köylüyü yakalar, kollarına girip sürüklerken birdenbire kafasını bir direğe çarparlar. Ardından zavallının baygın bedenini bir ata yükleyip uzaklaşırlar. Tarkovski'nin orta çağlarındayızdır.

Bunu teolojik ve felsefi bir tartışma izler. Rublev'in tarafı ile, saygın bir kişi, ikona ressamı Yunanlı Theophanes arasında, kişisel rekabet ve kıskançlığı da içeren bir tartışma. Jeanne Vronskaya'nın Tarkovski'den aktardığına göre: «Büyük Mahkeme Günü düşüncesini öne sürerek, insanı salt günah ve kötülükler bileşimi, Tanrı'yı ise öc alıcı, ilkel bir varlık olarak anlayan Theophanes'e

karşı Rublev, insanı ön plana yerleştiriyordu. Tanrı'yı insanın içinde arıyor, kendine, 'Tanrı'nın içinde yaşadığı bir ev' olarak saygı duyuyordu.»

İlginç epizodlardan biri de derebeyinin Rublev'in yardımcılarını ve kasaba halkına, Tatarları kışkırtarak yaptığı işkenceleri anlatır. Talan edilen kilise, öldürülen insanlar, Rublev'in çaresizliği...

Filmi yorumlayan Tarkovski şöyle der: «Günümüzle ilişkisi olmayan tarihsel filmleri anlayamıyorum. Bence en önemli şey, tarihsel malzemeyi insanın düşüncelerini açıklamak ve çağdaş karakterler yaratmak için kullanmaktır

Euradaki düşünceler nelerdir? Tarkovski'nin o çağın mimari ve grafik sanatını uzun süre incelediğini, sete pek çok sanatçıyı getirdiğini ve dış çekimlerde birçok gerçek tarihsel yapıtı kullandığını biliyoruz. Hiçbir filmde yaşanan çağ ile doğanın, bu derece clağanüstü ve «görünmez» bağlantısına rastlamadım. Rublev'le birlikte içinden geçtiğimiz kötülük ve felâketler, «o» nun yaratıcılık ve konuşma gücünü yoketmiştir. Artık çalışamaz, tükenmiş görünür. Birden, bir «ek» bölümünde konum kendini çözümler, duvar yıkkılır.

Prensın adamları yıkık köyde, efendilerinin zaferini simgeleyecek, görülmemiş büyüklükte bir çan yapacak sanatçıyı ararlar. Herkes ölmüş sadece sanatçının 16 - 17 yaşlarındaki oğlu sağ kalmıştır. Onlara babasının verdiği gizlerle çanı yapabileceğini söyler. İlginç sahnelerle çanın yapılışını izleriz. Sonunda beklenen an gelir, ustalar çenle açarlar kalıbı. Yine - bu kez 5 yaş daha büyük - Kolya Burlyayev'in pırl pırl bir başarıyla oynadığı çocuk, daha fazla dayanamaz. Koşmaya başlar... yere düşer. Rublev'in kollarında hıçkırır; hiçbir gizi bilmediğini, çan yapmasını sadece seyrettiğini açıklar. Çan meydana çıkarılır... Hiçbir kusuru yoktur! Yerine asılır ve çınlamaya başlar. Burada siyah beyaz görüntüler, Rublev'i ikonlarını peşpeşe gösteren parlak renklere döner. Bir şükran ya da zafer şarkısı... Görüş noktası açıktır: Eğer çocuk başaramazsa Rublev başarısızlığın utancını nasıl yüklenecektir? Cevap verilmeksizin cevaplanmış evrensel bir soru değil midir bu? Hiçbir söz daha açık olamazdı. İşkence edilenler ve işkence eden bir film; yine de bir başarıdır.

Solaris'e gelince: pek başarılı bulmuyorum. Nedeni, yönetmenin varmayı amaçladığı yere varamadığını, yolunu kaybettiğini düşünmem... «Solaris» Polonyalı yazar Lem'in romanından uyarlama bir sciencefiction. Eleştirmenler (örn. Philip Strick) Kubrick'in spektaküler fantazisi «2001» le karşıtlığı yüzünden «Solaris» e çok yüklenmişlerdi. Strick, «Solaris» i özgün romanla da çelişir görerek, yönetmenin, romandaki yumuşak, evcil, kişisel bakış açısı yerine özel güç ve etkenler koyarak temayı saptırdığını söylemişti. Tarkovski ise savunmasında, Lem'in romana, bilginlerin uzay kapsülüne girişleriyle, kendisininse «o»nu daha çok ilgilendiren, astronotun ev yaşamıyla başladığını söyler. Bunun nedeni filmin özünü, bilimin moral ve etnik yanı sorununu üzerine kurma istemidir.

İlk filmindeki gibi yüzeysel olay yalın, basit ve alışılmış biçimdedir. Moskova yakınlarında bir daşada bir bilgin, ana - babası ve oğluyla yaşar. Solaris gezegenine ilişkin önemli bir görevi vardır. Orada bazı garip olaylar saptanmıştır. Görevi durumu incelemek ve Solaris'deki uzay merkezinin terk edilmesinin gerekip gerekmediğini çözmektir. Ayrılmadan önce kimsenin inanmak istemediği bir olay tartışılır. Solaris'in nabız gibi atan yüzeyinde, araştırmacıların yaşamları ve geçmişleriyle ilgili varlıkların, kendiliğinden cisimleştiği, karşlarına çıktığı iddiasıdır bu. Solaris'te alışılmamış bir yaşam vardır. Kimsenin doğrudan ilişki kuramadığı, gezegenin tüm yüzeyini kaplayan canlı bir nesne, bir okyanustur bu! İnsanların düşüncelerini okur ve geçmiş deneylerini ya da iç dünyalarını madde haline getirir.

Baş kişi bilgin Kelvin Solaris'e ayak basınca, kendinden önceki araştırmacının ölmüş olduğunu görür. Hedef olduğu kişisel suçlamalar ve psikik baskıyla savaşamıyarak ölmüştür. Kelvin yıllar önce ayrılarak intihara sürüklediği karısı Hari'nin, Solaris'in cisimleştiirdiği görüntüsüyle karşılaşır. Ayrıca sağ kalan iki meslekdaşından da ayrı kalmıştır.

Bunlardan biri bu kez bütünüyle zıt bir karakteri canlandıran **Anatoli Solonitsin** tarafından oynanan Sartorius'tur. Tarkovski'nin deyimiyile kendi cisimleşmiş «konuğunu», «salt bilimsel bir olgu» olarak gören çok soğuk kanlı, az konuşan bir tiptir. «Onlar» «o» na dokunmazlar. «O» bilincini psikolojik işkencelerin buyruğuna vermez. Bu yönden, Hari'yi analizi gerekli bir obje değil, bir insan olarak gören Chris Kelvin'den daha güçlü durumdadır. İşler ona daha kolay gelir. Kozintsev'in Lear'i tarafından oynanan diğer kişi, Snaut kendi cisimleri misafirleri tarafından çok yıpratılmış, alkolik olmuştur.

Tarkovski'nin kahramanı kuşkusuz Kelvin'dir. «Kendimi ona daha yakın bulurum» der Tarkovski. «Pek uysal olmayan, kendine güvenen, prensiplerini değiştirmeyen, diğerlerine pek akılcı gelmese de sonuna kadar böyle giden bir kişilik. Böyleleri belki biraz katı, ama güçlü ve insalcıdırlar. Kısaca onun çizgileriyle ahlâki saflık ve sağlamlığın tüm varlığımızı etkileyeceğini göstermek istedim. Hatta ilk bakışta ahlâkla ilgili görülmeyen alanlarda bile.»

İşte karışan nokta burasıdır. Kelvin dünyada şöyle der: «Ahlâki veya ahlâka karşı olsun, insan bilim yapar. Hiroşima'yı hatırlayın!» Bir meslekdaşı sertçe karşı çıkar: «Ben ne pahasına olursa olsun bilim partizanı değilim. Bilim ahlâkta temelleniyorsa doğru yoldadır. Ahlâka aykırı bilime hizmet etmeyin...» Solaris'te ise geçmiş deneyleri ve vicdanıyla karşı karşıya kalan Kelvin, söylediklerini yapamıyacak kadar iyi bir insandır. Gerçi önce boş yere Hari'yi yocketmeye çalışır, ama çaresizdir. Hari duygu, seks hatta aşk için gerçekten ayırdedilemeyecek kadar sıcak ve canlıdır. Ölüme varması olanaksızdır. Yaralanır, kan kaybeder ama özellikle bilincinde yaşadığı kimse tarafından yokedilemez. Chris onu yeniden terkedip dünyaya mı dönmelidir, yoksa işini, ana - babası ve

çocuğunu terkedip sonsuza dek onunla Solaris'te mi kalmalıdır? İkincisi için yemin eder Hari'ye, ama «O» Kelvin'in başaramıyacağına bilmektedir.

Tarkovski sorunu şöyle özetler: «Mesele, davranışlarımızın her parçasının değerliliği, hatta en az ilgi çeken kısımlarımızın bile anlamlı oluşudur. Tamamlanmış hiçbir şey artık değiştirilemez. Eğer kişinin deneylerini «yeniden oynama» olanağı olsaydı bunun tek metelik değeri olmazdı, ahlâksal çürümeye neden olurdu. İnsan deneylerinin geri gelmezliği, yaşamımıza, işimize anlam ve özgünlüğünü veren olgudur... Yani Chris'e ikinci bir şans veriliyor; Hari'den ayrılma trajedisini yeniden deneylemek olanağını elde ediyor. Bir kez yapıları onarmak olanaksızdır ama bu, «yeni Hari» ile karşılaşmasının kahramanımızı değiştirmede anlamına gelmez. Deneyi bir kez daha geçirmiştir. Ve bu kez oldukça belirgin olarak daha arınmış, daha insancıl olmuş, yeni bir ahlâksal potansiyel bulmuştur.»

Deneyin yinelenmezliği, eylemleri saptayıcı ve kişiliği oluşturuç önemli bir etken olduğu anlayışının Tarkovski'nin sanatında üstün bir yer tuttuğunu görüyoruz. Burada Tarkovski'nin önceden açıklanan amacıyla dengesizlik doğuyor. Bilimin ahlâka aykırılığı sorunu, bireyin deney alanında çözümlenemez. Bu yanlışlık biraz da yönetmenin kendi eksikliğinden ileri geliyor. Bence «o» bilgileri, bu sorunun çözümüne yardımcı olacak kadar iyi tanımıyor. «O» nun bilgileri diğer science-fiction filmlerindekilerden çok farklı davranmıyorlar. Pekâlâ başka meslekten kişiler de olabilirler.

Öte yandan Tarkovski o geçilmez gücüyle, seyirciye acı çeken insana karşı büyük bir sempati ve kederli bir gerginlik yaratıyor. Burada sanatının tüm doğal üstünlükleri, Chris ve Hari'nin başarısızlığının gizlerini araştırmak pahasına, kısmen başarılı olarak tüketiliyor. Fazladan bir bedel. Ama yine de yeni Hari (Natalya Bondarçuk) ile, insan - insan olmayan arası duygu, özlem bağıntısını olağanüstü güzellikle çiziyor. Hari insan olmaya bu kadar yakınken olamayacağını, sonsuza dek ölü bir dünyanın mahkûmu olduğunu biliyor. Gerçekten bilimsellik birdenbire sahteleşiyor, uzay tuzaklarının geleneksel «evvel zaman içinde» başlangıçlı peri masallarından farkı kalmıyor. Hari'yle, duygu ve şiir bizi eski cin - peri masallarının hiç olmayan kuşlar ve yılanlar ülkesine götürüyor. Yönetmenin amaçladığı bu değil ama gücünü yanlış kullanan bir yaratıcının verdiği bundan ibaret.

Tarkovski'nin filmlerinden kimsenin «zevk» alacağını sanmıyorum. Çok gergin, acı verici yapıtlar. Kırkbir yaşında, 1932 doğumlu? Hatırlanmalı ki ülkesi yokolma tehlikesi içinde, 20 milyona yakın ölü verdiği sıralar, ilk filmdeki çocuğun yaşında olan kuşaktadır «O». Bu yüzden onun filmlerini bir kez gören - zevk için değil - birkaç kez görmek ister. Düşünceler kafasında, birbirini Mart ayında kovahyan vahşi hayvanlar gibi kovalar.

Kompozisyon olarak Breughel'in tabloları gibidir. Sadece bütün olarak bir tablo değildirler. Bir mercekle parçaları, ayrıntıları incelerseniz aynı derecede güçlü ve çarpıcıdır. Unutamadığım üç görüntü vardır: «İvan'ın Çocukluğu»nda hiçbir yere ulaştırılmayan bir olay; cepheye yeni gelen hastabakıcı ile ona tutulan su-bay. «Andrey Rublev»de, Prens'in adamlarının eserleri götürürken geçtikleri göl kıyısı ve çevrenin keskin güzelliği. Yine «Rublev»den katliamdan kurtulan kadının, ceset yığınları içinde donuk, bilinçsiz yatışı. Darmadağın kilisenin zemininde yatarken içeri giren binicisiz atın nal sesiyle başını, gözlerini açmaksızın bir-iki santim oynatışı. Hâlâ «duyabilen» bir yaratıktır «o».

**Sight and Sound 1973**

**kısaltarak çeviren:**

**REŞİT ARINIK**

## 1. gerçek sinema fotoğraf yarışması

- Gerçek Sinemanın düzenlediği yarışmanın konusu «Üretim araçları başında insan» olarak belirlenmiştir.
- Katılmak isteyenler 18x24 ölçülerindeki çalışmalarını en geç 1 Şubat tarihinde elimize geçecek şekilde dergimize göndermelidirler.
- Ön jürinin elemesinden geçen fotoğraflar, Büyük Jüri tarafından değerlendirilecektir.
- Birden fazla fotoğrafla katılmak mümkündür.
- Derece alan fotoğraflar dergide yayımlanacak, ilk üç dereceye Plaket armağan edilecektir.

# paolo ve vittorio tavianani ile söyleşi;



Un Homme a Bruler / P. - V. Taviani

**Yönetmenliğe nasıl başladınız? :**

Biz hiçbir sinema okulundan mezun olmadık. Okulumuz neo-realist İtalyan okulu ve hocalarımızda Guido Aristarco gibi bu okulu eleştirenlerdir.

Birçokları gibi yönetmen-asistan olarak başladık ve daha sonrada kısa filimler yaptık. Doğduğumuz köyün katedralindeki, faşist Alman katliamı üzerine yaptığımız San Miniato, Luglio 44 adlı belgesel filmin dışında, diğer kısa filimlerde bir iddiamız yok. Çünkü bizim eğilimimiz belgesel filmci eğilim değildir.

L'italia non e un Paere Povero adlı (T V için) bir film üzerinde İvens ile çalışırken, belgesel filmci olmadığımızı ve görüşlerimizin bir belgeselcininkinden farklı olduğunu anladık. Yine İvens ile çalışırken o'nun gerçeği nasıl izlediğini görerek, tutumumuzun çok yanlış olduğunu anladık. Filimlerimiz gerçek, bir belgesel film niteliği taşımazlar. Örneğin, İvens'in filmi üç küçük bölümden oluşmakta ve üçüncü bölüm Sicilya'da geçmektedir. Bu bölümü biz çekiyorduk, çünkü İvens diğer bölümlerin montajı için Roma'da kalmıştı. Malzemeleri görünce bize telgraf çekerek bunları çok iyi bulduğunu, fakat belgesel değil de oynanmış bir filmin söz konusu olduğunu bildirdi.



## **Fakat Togliatti'nin toprağa verilışı sahnesi tam belgesel bir sekans olmuyor mu?**

Bir çok yönetmen Togliatti'nin toprağa verilışı üzerinde belgesel film yaptı. Biz sadece birkaç görüntü kaydettik. Oynanmış kısımlarla, film alınmış belgeleri karıştırarak film yapamayacağımız bize söylenmişti. Fakat bu iddiaya girmek bizi eğlendiriyordu. Yapıtı ile belgesel filmin katkılarını ayırdetmenin güç olduğunu sanıyoruz.

Hiciv siyasal sinemanın başlıca öğelerinden biridir.

İki önemli nokta Bir tarafta, gerçeği bulmağa yardımcı olan ustanın ölümünün acısı, diğer tarafta da yaşamının (bir dönemine) son verme isteğini belirten bir alay. Örneğin, Beethoven'dan bir parça söyleyen bir asistan, yumruğunu havaya kaldırmak isteyen fakat birden heyecanlanıp kaldıran ve hemen sonra indiren bir diğeri.

## **Müziğin filimlerinizdeki yeri nedir?**

Çağdaş müzik dilinin, hiç olmazsa onun sağlam mirasçısının sinema olduğunu düşünüyoruz. Bir filmi tasarladığımız zaman, ritm-sel sözcükler ve müzik cümleleri şeklinde görürüz. Filimlerimiz birer senfoni gibi kurulmuştur. Örneğin, «Akrep Burcu Altında» Stravinsky'yi andırır, «Saint Michel'in bir horozu vardı» ise bir kuartetli simgeler. Daima müziksel bir kuruluş vardır.

## **Plastik açıdan «Saint Michel» bana filimleriniz içinde en eksiksiz olanı görünüyor :**

Kameranın uzun müddet sabit olarak kullanılması, Travelling'in değerini bulmayı sağlıyor. Öte yandan, bize bazı yeni imkânlar sağladığı için renkli de çalışıyoruz. Örneğin, «Akrep Burcu Altında» da, İtalya doğasının renklerini kullandık. Toprağın kestane rengini ve denizin mavisini. Fakat tek bir kırmızı bile yok. Buna karşı, «Saint Michel» de kırmızıyı bol bol kullandık. Zira ilk aklımıza gelen kırmızı tuğladan yapılmış hapisane fikriydi.

## **Filimleriniz ticari yönden başarılı mıydı?**

(Bozguncular) ticari bakımdan orta bir film idi. «Akrep Burcu Altında», Volonte sayesinde biraz daha başarı kazandı. Saint Michel İtalya'da henüz piyasaya çıkmadı. Halen Fransa'da dağıtılmakta. İtalya'da ticari dağıtım bu filmi almak istemiyor. Devletin bu filmi göstermesi gerekiyordu, bu konuda onu mecbur eden bir kanun mevcuttur. Bu kanunun tatbik edilmesi için mücadele ediyoruz. Aynı şekilde Ferreri'nin (Baba Adına) ve (Oturum) filimleri gösterilmeden önce iki sene beklediler. Filimlerimiz Güney Amerika ve Afrika'da başarı kazanıyorlar.

## **İtalyan filimciliğindeki yeriniz nedir?**

Biz resmi İtalyan filimciliğinin dışında kalıyoruz. Film yapmanın bir tesadüf olmasına rağmen bu yolda çalışmamızı sürdürüyoruz. Giuliani G. De Negri (birlikte tüm filimlerimizi yaptığımız prodüktör) bizimle aynı düşüncede. Fakat parayı bulmak kolay olmuyor. Birkaç yıl önce para ve dağıtım alanı bulmak mümkündü.

Zira prodüktörler programlarında, kendilerine para getirmeyen, fakat kültürel filimler olmasından memnundular. Ticari sinema ile sanat ve deneme sinemasının tamamen ayrı olduğu bir dönemdi. Bu gün durum daha karışıktır. Sözde siyasal, ve aynı zamanda ticari olan pekçok film var. Prodüktörlerin ve yapımcıların artık filmlemimize ihtiyacı kalmadı. Böyle olunca, (Sol)un uzun mücadelesinin ürünü olan ve bizlere bazı imkânlar sağlayan kanundan siyasal bir şekilde faydalanmağa çalışıyoruz. Böyle olmakla beraber, bir burjuva sisteminde hiçbir kanunun bir garanti olmadığını hatırlatmak faydalı olur. Bu kanun hükümeti kendi kanununa uymaya mecbur eden bir mücadele aracıdır. Örneğin, bir devlet örgütü tarafından mali yönden desteklenmesi gereken bir film hazırlıyoruz: Film hazır sayılır, fakat İtalya'daki sağ hükümet bu filmin bitirilmesini engelliyor. Bu filmi gerçekleştirebilmek için aynı zamanda durmuş bir mekanizmayı yeniden harekete geçirecek Parlamenter, reformist bir siyasal mücadeleye girmemiz gerekiyor.

Her seferinde de söz konusu olan siyasal bir mücadeledir.

**Filmlerinizi, içinde yaşadığımız olaylar üzerinde değilde, (Sol)u eleştirir nitelikte gözüküyorlar :**

Bu üç film, isteyerek veya istemiyerek, değişik üç tarihi anda doğmuşlardır. 1966 - 1967, artık bizi tatmin edemiyen siyasal bir durumdan başka değişik, fakat ne olduğunu tam olarak bilmediğimiz bir şeyi aradığımız dönemdi. «Akrep Burcu Altında» (1968) birşeyler gerçekleştirebileceğimizi sandığımız bir anda yapıldı. Saint Michel ise gerçekler üzerinde düşünmek için geriye doğru gitmek ihtiyacını duyulan bir anda ortaya çıktı. Gelecek filmimiz, yine sol kuvvetler üzerinde yürütülen düşünce çizgisinde, bir haini konu alacaktır. Bir sistemi yok etmek için, o sistemi yoketmek isteyen güçleri de tanımak gerek.

**Siyasal eylemle, Sinemasal eylemi nasıl bağdaştırıyorsunuz ?**

Siyasal sinema kavramı çok karmaşıktır Şüphesiz ki siyasal an filmin çıkış noktasındadır. Tarih ve siyasete bağlı olan yaşamamız, bizim yaşama sistemimizdir. Bir film yaptığımız zaman kendisine doğru yöneldiğimiz sonuç sinemasal bir sonuçtur. Söz konusu olan, (Sözcüğün dar anlamında) siyasal bir mesaj taşıyan değilde, kuruluşu itibariyle devrimci olan bir film yapmaktır. İdeolojik ve siyasal yargı, hiçbir zaman bir film'de direkt olarak anlatılmamıştır.

Sol seyirci topluluğu televizyonu seyredip, ticari filmler görür ve bütün bu gördükleriyle şartlanmış bir zevki vardır. Bu yüzden bu topluluğa devrimci filmler göstermek bir bakıma saygısızlık olur. Biz araştırmacı karaktere sahip sinema yapıyoruz. Bunlar seyircinin zevkini değiştirecek bir kaç film değildir. Fakat, yine bu filmler siyasal bir düşünce doğurabilirler. (Yapımcı) yönetmen seyirci sorunu, yönetmen ile seyirciler arasındaki kişisel ilişkilerle değil, o memleketin sosyal yapısıyla ilgilidir. Seyirciler ve yönetmenler arasındaki ilişkiler hiçbir zaman kolay bir şekilde kurula-

mamıştır. Örneğin, Visconti'nin sineması ve bilhassa «Lo Straniero» hiçbir zaman seyirciye kendini kabul ettirememiştir. Böyle olmakla beraber, araştırma sineması gerçeğe yönelttiği bakışını değiştirmiş ve dolayısıyla kitleleri etkilemiştir.

### **Saint Michel'de tarihsel gerçeğe uyuldu mu?**

Tarihsel gerçeğe genel hatlarıyla uyduk. Fakat ayrıntılarda değil. Aslında Saint Michel'deki olan Napoli civarında meydana gelmiştir. Fakat biz bu sekansı Toskana'da çektik. Bu anarşist dönemle doğmakta olan bilimsel sosyalizmin bir araya geldiği bir devredir.

Nihilistlerle ilk Rus sosyalistlerinin uyuşmazlığını yansıtan Tolstoy'un bir yazısından esinlendik. Anarşik hareketin tüm umudu köylü hareketindeydi. Daha sonra bilimsel Sosyalizmin doğmasını sağlayacak olan endüstri ve emekçi sınıfı teşekkül etmeye başlıyordu.

### **Giulio Gramsci'denmi esinlenmiştiniz?**

Gramsci'nin mektuplarından direkt olarak esinlenmedik fakat, bu mektupları ve hapse giren diğer Komünist ve Nihilist militanların mektuplarını biliyoruz. Diğer taraftan Kropotkin'in hatıralarından direkt olarak esinlendik.

### **Kuşakların uyuşmazlıklarıyla çok meşgul görünüyorsunuz :**

Kuşakların karşı karşıya gelişleri tarihi bir ana rastladığı zaman bizi ilgilendirir. Bazen iki kuşak bir arada barış içinde beraberce yaşarlar, bazen de o andaki tarihi durum kuşakların birbirinden farklı cıvalarına yol açar. Bizi ilgilendiren de bu uyuşmazlıktır.

Önemli olan, bir kuşaktan, kısa bir süre içinde yanlışlıklar, olduğunu anlayan diğer bir kuşağa geçiştir.

**Cinéma 73**

**Çev. Ercüment Gürkut**

# **YANSIMA**

## **aylık sanat ve kültür dergisi**

### **aralık sayısında :**

- Karar günleri
- Dünya görüşü olarak felsefenin edebiyatta yansıması
- Toplumsal Deha
- «Nazım Hikmet inceleme yarışması» koşullar ve seçici kurulun oluşması
- Yansima dergisinin iki yılı dolarken

64 sayfa 5 lira, Yıllık abone tutarı 50 liradır.

P.K. 118 SİRKECİ

# haberler

## PARİS'TE YILMAZ GÜNEY HAFTASI

Geçtiğimiz ay içinde Paris'te Fransız Sinematek'inin girişimi ile **Yılmaz Güney haftası** düzenlendi. Ünü yurt sınırlarımızı aşan, iki yıla yakın bir süredir tutuklu bulunan **Yılmaz Güney'in Umut, Ağıt** gibi önemli filmleri gösterildi. Daha sonra Güney'in sanatı üzerine Fransız Sinematek'i yönetmeni **Henri Langlois'nın** düzenlediği bir toplantı yapıldı. Bilindiği gibi daha önce de Paris'te açılan Sinema Müzesinde Güney'e bir köşe ayrılmıştı.

## SİNEMA KULÜBLERİ

**Boğaziçi Üniversitesi Sinema Kulübü** «Fotograflarla Türk Sineması» konulu bir sergi düzenledi. 12 Kasım'da kapanan sergide, 25 filminden alınan kareler tanıtıcı yazılarla birlikte sunuldu. **Boğaziçi Üniversitesi Sinema Kulübü'nün** düzenlediği 8 mm. Süper 8 mm. ve 16 mm. lik, sesli ya da sessiz, konulu belge veya karton filmleri içeren yarışmanın ilgi göreceği sanılıyor. Bu tür sinema kulüplerinin kurulması ve eyleme geçmelerinin Türkiye'deki sinema olayını olumlu yönde etkileyeceği şüphesizdir. Bu kanıda olan bazı öğrenciler **Ege Üniversitesi'nde** ve **İstanbul İşletme Fakültesi'nde** sinema kulübü kurmak için girişimlerde bulunmaktadırlar. **Gerçek Sinema** bu tür girişimleri destekliyecektir.

## SİNEMATEK

Sinematek'te 50. yıl, **Mustafa Kemal'i** anma programları ve **Altın Koza** şenliğine katılan filmler Kasım ayı gösterilerinde yer aldı. Aralık ayı programlarında **Afrika** ve **Lâtin Amerika** sinemasından örnekler yer alıyor.

## T. F. A.

**Türk Film Arşivi Cumhuriyet'in** 50. yılını kutlama programı içinde **Türk sinemasının** başlangıcından günümüze kadarki serüveni içinde adı edilen 150 Türk filmini toplu olarak sunacak. Bunun yanısıra **Yapı - Endüstri Merkezi** salonunda açılacak «50 Yılın **Türk Sineması**» sergisi de 50. yılı kutlama programı içinde yer almakta. **T. F. A.,** **Lütfi Akad'ın** son filmi «**Düğün**» ün galasıyla, yakında **Yapı - Endüstri Merkezi** salonunda gösterilere başlayacaktır.

**yeni adımlar**  
aylık sanat ve siyaset dergisi

**İ S T E M E**  
**Cağaloğlu, Yerebatan Cad.**  
**43/5 - İSTANBUL**

# fotoğrafçılık

## literatürümüze kısa bir bakış

burçak evren

Herhangi bir sanat dalı kendisiyle ilgili literatürün dışında düşünülemez. Literatürler o sanatın tanınmasına yardımcı olduğu gibi, yaygınlaşmasına ve öğretisine de çeşitli yararlar sağlarlar. Ama ne var ki ülkemizde uzun zamandır icra edilmekte olan plâstik sanatlarda sanat - literatür ikilisi arasındaki bu ilişki, hiçbir zaman doyurucu bir düzeye çıkamamıştır. Konumuz olan fotoğrafçılık hakkında da aynı yargıya varmak mümkündür. Çünkü ilk önceleri bu icadın tanımını şart koşan tamamiyle teknik üzerine yazılanlar zamanımıza kadar aynı özelliklerini korumuşlardır. Teknikle beraber, fotoğrafçılığın da hissedilir bir değişime, daha açıkçası aşmaya uğraması ve bu aşamadan giderek yedinci sanat olarak tanımlanmasını literatürümüzde bu açıdan izlemek olanaksızdır. Çünkü yukarıda da söz ettiğimiz gibi 1841'lerden zamanımıza dek yayınlanan kitap, dergi, vs. gibi yayınlar, tamamiyle teknik üzerine yazılmış, fotoğrafçılığın teorik yanlarına hemen hemen hiç değinilmemiştir. Aşağıda guruplarla ayrılarak bahsedeceğimiz fotoğrafçılık literatürümüzün kısa tarihçesinde de bu durumu açıkça görülmektedir.

### KİTAPLAR. (1841 - 1899)

Türk fotoğrafçılığında yazılmış ilk kitap, bu icadın ülkemizde tanınmasından evvelki bir tarihe rastlar. **Ceride-i Havadis'in 26 Cemaziyelâhır 1256 (15 Ağustos 1841) tarihli 47. sayısında** fotoğrafçılığın tekniği ile ilgili tercüme bir kitaptan söz edilir. Fakat aynı haberde kitabın içeriği hakkında herhangi bir açıklama bulunmamaktadır. Tarafımızdan yapılan bir çok araştırmalara karşın kitabın biyografik özelliklerini saptamak mümkün olamamıştır. Bu nedenle Türk fotoğrafçılığı üzerine yazılmış ilk kitap **Yüzbaşı Hüsnü Efendi'nin 1288 (1871) tarihli Usulü Fotoğraf Risalesi'dir.** 48 sahife ve bir levhadan oluşan bu kitapta tamamiyle o zamanların fotoğraf tekniğini yansıtmaktadır. Bu dönemde basılan kitaplar arasında **Ahmet Rasim'in çevirdiği Fonograf (1302), Ahmet İhsan'ın Nevusul Fotoğraf (1306/1889), Fuad Ahmed'in 1190 sahifelik Fotoçinkografi (1307/1890) ve yine aynı müellifin Fotominyatür ve Boyalı Fotoğraf (1311/1894), ve İzmitli Mehmet Cemal'in Fotoğraf Üzerine Yağlıboya (1312/1895) ve isimlerini burada yazmaya gerek sinme duymadığımız 23 kitap daha yayınlanmıştır.** Kuşkusuz



dönem için Türk fotoğrafçılığının literatür bakımından li dönemi diyebiliriz. Ayrıca bu dönem üzerine sürdürülen çalışmalarda da daha bir çok kitabın varlığına rastlanacaktır. Çözümler elde edilmiştir.

(1899 - 1926)

Yirminci yüzyılın başlarından, yeni harf inkılabına kadar her yeni buluş ile beraber fotoğrafçılık da gelişime uğramış, tekniğin o zaman için yeni sayılabilecek olan yararlanma yoluna gitmiştir. Bu dönemin literatürüne bakıldığında fotoğrafçılığın yaygınlaştığı, ilk kez sergilenmesi ve yine fotoğrafçılığın stüdyolardan kurtularak dışarıya bir devir olarak tanımlamak mümkün. Bu devrin içerisinde M. Abdullah'ın 116 sayfalık **Fotoğrafya**, Jandarması **Mehmed Tevfik**'in polis mekteplerine mahsus olmalarıyla ilgili **Ameli Fotoğrafya**, **İpekçi Kardeşlerin** 126 sayfalık **Fotoğrafçılık Rehberi** ve **Süreyya**'nın çevirdiği **Gevart Fotoğrafçılık Rehberi** ile **Lümyer Fotoğrafi Rehberi**ni sayabiliriz.

Eski yazıdan, yeni yazıya geçişle beraber Türkiye'nin siyasi, sosyal ve kültürel alanlarında da hissedilir bir değişim olmuş, bu değişim içinde fotoğrafçılık ötedenberi gelen sınırlayıcı düşüncenin dışına çıkarak nüfus kâğıtlarından, ilmühaberlere, tapulardan, mülkiyeti belirleyen her resmi belgeye kadar halkın gündelik yaşantısına girmiştir. Tabii bu arada değişen tekniğe orantılı olarak ta literatürde de hissedilir bir devinim ve yenilik olmuştur. Fakat bu dönemde de fotoğrafçılığı bir sanat olarak tanımlıyan tekniğin dışında herhangi bir kitap yayınlanmamıştır. Bu dönemin ilginç kitapları arasında **A. Fuat Ahmet Aral'ın Kendi Kendine Fotoğrafçılık**, **Refik Fuat'ın Fotoğrafçılık Öğreniyorum**, **Cemal İşın'ın Pratik Fotoğraf Rehberi**, **Nüvit Osman'ın Işıktan Doğanlar**, **Hasan Deniz'in Amatör Fotoğrafçılık**, **Ayhan Babacan ile Aydemir Gök-göz'ün Bütün Yönleriyle Siyah - Beyaz Fotoğrafçılık ve Renkli fotoğraf üzerine bir kaç eseri sayabiliriz.**

### DERGİLER

Yukarıda çok kısa olarak özetlemeye çalıştığımız kitapların sayıca bol olmalarına karşılık, fotoğrafla ilgili dergilerde hissedilir bir kısraklık göze çarpmaktadır. Ticari bakımdan satış oranının çok kısıtlı oluşu ve şimdiye kadarki örneklerle olduğu gibi belirli bir okuyucusu bulunmayışı bu konu ile ilgili dergilerin çıkmayışının başlıca nedenidir. İlk kitabın 1841'de basılmasına karşılık, fotoğrafçılıkla ilgili ilk dergi 1931'de yayınlanmıştır. **Foto Süreyya** adıyla yayınlanan ve küçük aralıklarla otuzaltı sayı çıkan bu dergi aynı zamanda en uzun ömürlü fotoğraf dergisi olma özelliğine de sahiptir. Derginin bu uzun ömürlülüğü de fotoğraftan çok sayfalarında yer verdiği spor ve sinema haberlerinin o zaman için çekici olan ilginçliğine bağlanabilir. Tamamiyle fotoğrafa dönük olan ilk dergi ise **Safder Sürel'in** 1945'de ancak iki sayı çıkarabildiği **Foto** adlı dergidir. Bu dergilerden başka **Fikri Göksey'in Fotoğraf**, **Ayhan Babacan'ın** yine aynı adlı dergisiyle tek yapraklı **Fotoğraf Dünyası** ve **Yılmaz Bilge'nin** 1958'de yazı işleri sorumluluğunu yaptığı **Foto** dergilerini sayabiliriz. Ayrıca fotoğraf dergileri olmadığı halde birçok dergide (Fen ve Bilim, Bilim ve Teknik, Işık ve Ses Vd.) fotoğrafçılıkla ilgili konulara sayfelerinde yer vermiştir.

### VE DİĞER YAZILAR.

Kitap ve dergi dışında fotoğrafçılığımız üzerine inceleme, araştırma, makale ve eleştiri yazıları hemen hemen yok denecek kadar azdır. 1920 lerde yayınlanan bir makale ile **Perihan Kuturman'ın** Kamera dergisi için kaleme aldığı **Türk Fotoğrafçılığının Öncüleri** adlı yazısı zamanımıza kadar yapılmış tek incelemelerdir. Bunun dışında fotoğrafçılıkla direkt olarak ilgisi olmayan kişilerin tek - tük yazdıkları sergi ve sanatçı üzerine eleştirisel yazılarıyla, fotoğraf sanatçımız **Gültekin Çizgen'in** yazdıklarını bu tür içine dahil etmek gerekir. Fotoğrafçılığı sanat olarak benimseyip, tıpkı sinemada ve edebiyatta olduğu gibi gündelik gazetede ilk sü-

rekli eleştiriler de tarafımızdan başlatılmış daha sonra **Ethem Alkan** gibi genç yazarların katılmasıyla diğer yıllara oranla yaygın bir duruma getirilmiştir.

## SONUÇ

Türk fotoğrafçılığı üzerine oldukça kısa olan bu yazımız, bir inceleme ve araştırmanın dışında, fotoğrafçılıkla ilgili kişilere yayınlar hakkında az da olsa bir düşünce vermek amacını güttüğünden ve de bir derginin limitli sayfaları göz önünde tutulduğundan oldukça kısaltılarak hatta broşürler, yıllıklar v.b. gibi yayınlardan söz edilmeksizin kaleme alınmış bulunmaktadır. Yoksa aynı konu üzerinde yaptığımız inceleme ve araştırmanın bir kitapçık olabilecek hacimde bulunduğunu ayrıca belirtmeğe lüzum görmeksizin, bu yazının diğer bir özelliğinin de Türk fotoğrafçılığı üzerine genç kuşakların titizlikle eğilmeleri ve yalnız makineyle değil, tıpkı sinemada olduğu gibi makinenin ardındaki olaylarla da ilgilenmelerini sağlamak amacını gütmesi olduğunu belirtelim.



İlk Türk fotoğraflarından örnekler  
(Burçak Evren'in özel arşivinden alınmıştır.)



fotoğraf üzerine geçmişten notlar

# fotoğraf resmin yerini mi aldı?

john canaday

Kameranın, daha önce ressamın el uzatılamıyan alanını istilâ etmesi öyle kökten değişikliklere yol açtı ki, eleştirmenler ayrıntı- larla uğraşmak istiyorlarsa, bu değişime önem vermemelidirler. Fakat kanımca, fotoğraf resim sanatının temelindeki taşı oynat- mıştır ve bizler 20. y.y. resminin, yıpranmış bir binayı kurtarma çabalarından öte bir anlam taşımadığını fark edemedik.

Kameranın yaratıcı objektifinin, resim sanatının bugünkü ya- şamımızda kısır bir duruma girmesinde, büyük bir etken olduğu düşünülemez mi? Herkes bilirki, her resim yalın bir dünya görün- tüsü ile sınırlanmıştır. Ancak eski Flemingler yüksek gerçeklikleri, empressiyonistler ise ışıklı manzaralar ile etkili bir sanat yarata- bilmek için objelerin görüntülerine güvenmişlerdir.

Çeşitli yollarla, içinde bulunduğumuz yüzyıla dek, ressamlar yalnız resim sanatına ait olan bir büyüklü çeşitliliğin ustalarıydılar. Bu büyü uzayda uzanan sınırsız bir dünyayı küçük bir yüzeye yan- sıtıyordu. Bunu başardığı sürece boyanmış dünyası insanların gör- me duygularını etkileyebiliyordu. Ancak bu işi «bir makine» yap- maya başladığında büyü de yok oldu. Kameranın etkisi ressamın yalnız saptayıcı bir tekniker olmasını değil onun büyüünü de yok etti.

Resimler dünyanın yansımalarıydılar. Fakat şimdi biz dünyayı fotoğrafın aracılığıyla görmüyor muyuz? Ressamın dünyayı bizim için resmetmesine gerek kalmamıştır. Ressam kendi içinde boya- yamaz, çünkü görme açısı bozulmuştur. Bu durumda fotoğraf res- samın elinden sanatını almıştır. Ressam şekil ve renkle sanatını işlemekte özgür kalmıştır. Bunları kendine zevk olarak sağlamakta özgürdür. Burada bir başka türlü büyü söz konusu olabilir. Ama bir sonuç getirmez. Gösterinin kendi içinde yok olduğu kabul edil- melidir.

«Photography Annual» 1963  
Çeviren : Oya KİLECI

# winner filmlerinin aldatıcı yapısı

abdullah anlar

Değişik şekillerde yorumlanabilen bir Amerikalı yönetmenin «Michael Winner» in iki yeni filmi geçtiğimiz ay vizyona girdi. «Mekanik» ve «Akrep». Filmlerin ikisi de Winner'ın kişiliğine açıklık kazandıracak cevaplar içeriyor aslında. Fakat Winner'e ilişkin çok zıt değerlendirmelerin de devam ettiğini görüyoruz. Önemli bir sinemacı mı Winner? Gerçekten ülkesinin bazı kurumlarına ağır bir eleştiri mi getiriyor? Nedir mesajı? Yönetmenin daha önce seyrettiğimiz filmlerini de kısaca ele alarak Winner hakkında bir yargıya varmaya çalışacağız.

Geçen yıl gördüğümüz «Karanlıkla Gelen Adam» Winner'ın dünya görüşüne ilginç bir açıklama getiriyordu. Çünkü film, «amaçsız, bocalayan, ruh ve ahlâk bunalımlarıyla sürüklenen» kişileri idealist bir yorum ve anlaşılması güç bir üslûpla anlatan Amerikalı romancı Henry James'ten yapılan bir uyarlamaydı. Winner, Henry James'in romanının erotik ve heyecan verici yönlerini ön plâna çıkartır, «Karanlıkla Gelen Adam»da. James'in anlatımındaki zorluğu hafifletmeye çalışmasına rağmen genel olarak benimser. James, hem para kazanmak isteyen, hem de belli bir seviyenin üstünde kalmaya çalışan Winner için uygun bir kaynaktır. Henry James'in bireylerin psikolojik dünyalarına inmeye çalışmasındaki titizlik Winner'i etkiler. Fakat James'i ticari sinemanın kalıpları içinde yorumlama denemesi başarısızlıkla sonuçlanır. Beceriksizce ve eleştirilmeden ele alınan tipler bizim seyircimize iyice yabancı gelir. Star oyuncularla çalışmayı tercih eden Winner'in bu denemedeki ticari başarısını Marlon Brando garantiler.

Bu başarısız deneyden sonra Winner ihtiyatlıdır. «Devler Ülkesi» ile çapını aşan deneylere ara verir. Amerikalı sinemacıların «vefakâr» dostu westerne dönüş yaparken, cevaplandırılması gereken bir soru vardır Winner için. Dramatik yapı kızilderili - beyaz çatışması üzerine kurulacaksa, filmin politik tavrı nasıl olmalıdır? Kızilderili - beyaz çatışmasını biraz gecikme ile de olsa dürüst bir gerçekçilikle yorumlamaya çalışan yönetmenlerin tutumu Winner'in ilgisini çeker. Fakat bu ilgi Winner'i çok ileriye götürmez. Kızilderililerin trajik sonunu hazırlayan tarihsel haksızlığı değerlendirecek formasyona sahip değildir Winner. Kitle olarak kızilderililer yoktur «Devler Ülkesi»nde. Tek başına bir kızilderili vardır. Chato. Chato ise önce Charles Bronson'dur sonra bir kızil-

derili. ABD tarihinin bir karanlık dönemi, Bronson'un yeni mace-  
rası için bulanık bir fondur «Devler Ülkesi»nde. Yetersiz içeriğine,  
Chato'nun gerçek dışı özellikler taşıyan kişiliğini ön plana çıkart-  
masındaki olumsuzluğa rağmen, Winner'in diğer filmleri içinde en  
tutarlı görünenidir. Hiç değilse yanlış yorumlara yol açacak özel-  
likler taşımaz.

«Karanlıkla Gelen Adam»daki özgün bir sinemacı kişiliği oluş-  
turma çabası, «Mekanik»te Winner'i tehlikeli bir noktaya getirir.  
Çünkü gerici bir içeriği vardır filmin. Charles Bronson'u yığın-  
lara bir kiralık katil olarak sunmakla Winner ilginç bir tercih  
yapar. Starlara dayanarak sinema yapmanın bütün olumsuz sonuç-  
larını somutlar «Mekanik».

Seyircinin, sadece «Mekanik»te canlandığı tipte değerlen-  
dirmediği bir Charles Bronson'a Winner hâkim olamaz bu filmde.  
Seyirci daha önceki filmlerdeki gibi korkusuz, olağanüstü soğuk-  
kanlı, yalnız başına kötülerle mücadele eden bir Bronson görmek  
ister «Mekanik»te. İnsanların güçsüzlüklerini, eksikliklerini ger-  
çekçi hal çareleriyle çözümleyen kapitalizm, kusursuz kahraman-



**Karanlıkla Gelen Adam / Winner**

lar sunar yığınlara. Yığınların bu güçlü kuvvetli, yakışıklı, kötü-  
lerle mücadele edip duran gerçek dışı varlıklarla özdeşleşerek oya-  
lanmasını ister. Sistemli olarak işleyen mekanizmanın şartlandır-  
dığı insanlar düşsel mutluluklarla, «teselliyi» bulmaya başlar gi-  
derek. Böyle bir temele dayanan bu istek karşısında Bronson gibi  
efsaneleştirilen bir starı «kiralık katil» yapan Winner'in önünde  
iki çık kalıyor. Ya Bronson efsanesini kesin darbelerle yıkmak ya-  
ni «kiralık katil»e Bronson'u öldürmek. Ya da Bronson efsanesine  
ilişmeden kapitalizmin oyununa katılmak, yani olumlu bir kiralık

katil tiplmesi yapmak. İkinci işlevi seçiyor yönetmen ve film gerici işlevini yerine getirmeye başlıyor.

Mr. Bishop kötü insanları öldüren bir kiralık katildir «Mekanik» te. Aldatıcı mizansenlerle Winner, Mr. Bishop'un haklı bir eylem içinde olduğunu anlatmaya çalışır ve seyirciyi Mr. Bishop'un safına çeker. Örneğin Mr. Bishop tarafından öldürülen adamın cenaze töreninde oğlu ölüyü «dümenci, saldırgan pezevenk, hırsız ve kundakçı» diye tanımlar. Fakat bu deyimler düzenin resmi yasaları içinde hırsızlık, soygunculuk yapanlar için değil, kanun dışı yollardan hırsızlık yapanlar için söylenir. Ve sadece Mr. Bishop'un öldürdüğü insanların bunu hakkettikleri yargısını kuvvetlendirmekten başka anlam taşımazlar. Winner düzenin bütününe eleştirmekten ustaca kaçır. En az öldürdüğü adamlar kadar aşağılık olan Bishop'u Winner faydalı bir iş yaptığı için affeder. Bronson efsanesinin «Kiralık katil» tiplmesiyle beraber sürdürülebileceğini de gösterir böylece.

Hatta Mr. Bishop'un yaptığı işi dünya tarihinin bazı ünlü kişilerinin eylemleriyle kıyaslamaya başlayarak, mesleğin (!) felsefesini yapmağa girişir. Napolyon, Cengiz Han, Hitler ve Panço Villa da ona göre katildir. Özellikle Hitler ile Panço Villa'nın aynı çizgide gösterilmesi düşündürücüdür. Kendini ünlü kişilerin mirasçısı olarak gören Mr. Bishop'un öldürüş biçimi tarihi kişiliğine (!) uygun olmalıdır. Jenerikle başlayan ilk onbeş dakikalık diyalogsuz bölümün sonunda seyirciye Mr. Bishop'un dehasına ve çalışma tarzına hayranlık duymaktan başka yapacak birşey kalmaz.

Öyleki finalde Mr. Bishop'un genç meslektaşı tarafından öldürülmesinin bile, Bronson efsanesine yeni bir katkısı oluyor. Çünkü Cross ölmüş olmasına rağmen intikamını çok zekice (!) düşünülmüş bir şekilde alıyor ve seyircinin uğradığı bir anlık hayal kırıklığı yerini yeni bir hayranlığa bırakıyor. Bronson «ölse bile öldüren» bir adamdır

Dünya görüşünü ise şöyle özetler Mr. Bishop: «Herşeyin dışında, tek başına kalabilmek, önemli olan bu». Bronson diğer filmlerinde canlandırdığı tiplerde de bu davranışa uygun hareket etmektedir. «Herşeyin dışında, tek başına kalabildiği sürece başarıya ulaşabileceğini ispatlamaya çalışır böylece. Tek başına kalabilmek için kadınlarla bile ilişkiye girmekten kaçınır Mr. Bishop. Kadına sadece fiziksel zorlamanın dışında yaklaşır ve onu seyircide özendirici duygular uyandıran zenginliği ile, parası ile satın alır. Winner bu olumsuz dünya görüşünün sadece bir kiralık katile ait olabileceğini söylemez. Söyleyebilse de bir işlevi olmaz, çünkü ortada seyirciye olumlu gelen bir «star»ın ağırlığı vardır. Bishop'un bu gerici dünya görüşü filmin mesajı haline gelir. Bunun için tehlikeli bir noktaya gelmiştir Winner. Güçlü insan olabilmek için «herşeyin dışında» ve «tek başına» kalmayı önerir kapitalizm. Yani tek başına hareket eden milyonlarca dağınık insan ve statükonun değişmemesi. Mr. Bishop genç çocukla arkadaşlık kurup tek başına olmaktan vaz geçince ölümünü hazırlar.

«Mekanik» te kanunsuz insanları anlatmaya çalışan Winner «Akrep» te CIA ve ajanlarını ele alır. «Akrep» Winner'i tanımak

açısından önemli yararlar sağlar bize. Çünkü işlevi ile dünyanın en önemli politik örgütlerinden birisidir CIA. ve Winner bir ABD yurttaşdır. Herkesin aklına gelen ilk soru kuşkusuz filmin CIA'yı ne şekilde yansıttığı olacaktır. «Mekanik» te uslu bir ABD vatan-dışı olduğunu gösteren Winner «Akrep» te bunun mükâfatını görüyor. Kamerasını CIA'nın bürolarına getiriyor, sonra kapıda kamera ile girilmez yazısını gösteriyor size ve tabii içeri giriveriyor.

Herşeyden önce şunu saptamak filmin politik tavrını anlamakta yararlı olacaktır. Film genel olarak CIA'nın dünya çapındaki politik eylemlerini ele almıyor. Başlangıçtaki suikast olayı, CIA'nın siyasi niteliğini açıklamak bir yana, yeni sorular ortaya çıkarıyor. Bu acayip olayın gerçekten ilginç noktaları var. «İleri solcu» örgütünün militanlarıyla, CIA ajanları aynı adamı öldürmek istiyorlar. Üstelik bu adam CIA ajanının deyimi ile emperyalizmin hizmetinde faşist bir devlet başkanı. Başkanı öldüren ajan bile anlayamıyor bu işi. Fakat anlaşılabilen bazı noktalar var. Winner kaşla göz arasında, CIA'nın gereğinde faşizme ve emperyalizme karşı eyleme geçebileceğini söylüyor.. Bu dahice (!) hazırlanmış mizansenle CIA'nın politik niteliği böylece açıklandıktan sonra (!) Winner esas hikâyesini anlatmaya başlıyor. Hikâye CIA içinde örgüte uyum sağlayamayan kişileri, bu kişilerin örgütle olan çatışmalarını ve ibret verici (!) sonlarını ele alıyor.

Cross'u öldürmek isteyen CIA şefinin bu işi üst kademelere duyurmadan, sadece kendi adamlarıyla yapmaya çalışması her şeyi açıklıyor aslında. Giderek Cross'un salt şahsi sebepler yüzünden öldürülmesine karar verilmediği, Cross'un gerçekten «ihanet» içinde olduğu seyirciye ispatlanıyor. Cross'un CIA'da çalışmak istemesi de ilginç mizansenlerle anlatılıyor. Winner Cross'u çok taraflı çalışan bir ajan olarak tanıtıyor, sonra Rus ajanıyla gerçek dışı bir ilişki kurdurtuyor. Cross bu ilişkiyi «ikimiz de faşizme karşıyız» diyerek açıklıyor. Faşizmin hizmetinde «Çok taraflı» çalışarak cebini dolduran ajanımız faşizme karşı olduğunu söylüyor. Fakat Winner'in nereye varmak istediği açık. Faşizme karşı oluştaki anlamsızlığı göstererek Cross'un giriştiği yaşama mücadelesinin politik bir yönü olmadığını belirtmek yönetmenin amacı. CIA'dan soyutlanan bazı kötüler, Cross tarafından temizlenince filmde denge kuruluyor. CIA'ya yani ABD'ye ihanet etmiş bir ajanın öldürülmesini anlatan filmin CIA'nın «uluslararası çalışma yöntemine ağır bir eleştiri getirdiğini» söylemek fazla iyimser bir yargı oluyor.

«Mekanik» te beraber çalışan iki kiralık katili ön plâna çıkartan Winner «Akrep» te bu ikilinin mesleklerini ve oyuncularını değiştiriyor. Cross, Mr. Bishop gibi mesleğin inceliklerini öğrettiği genç meslektaş tarafından öldürülür sonunda. Mekanikte tek başına kalması gerektiği halde bir yardımcı seçer kendisine. Aynı önüne geçilmez bu tercihi Cross'ta yapar. Çünkü Laurier Cross'un «içindeki insandır». Her iki filmde de bu tanım kişilere psikolojik derinlik kazandırmak isteyen Winner için çıkış noktası olur. Psikolojik derinliğe ulaşma çabası Winner'i idealizme yaklaştırır

«Karanlıkla Gelen Adam»da giriştiği deneye bu noktada tekrar döner Winner. Her insanın hemcinsi olan tek bir insana mutlaka bilinen tutkuların dışında bir tutku ile bağlanmasının önüne geçilmeyen bir yazgı olduğunu anlatmaya çalışır.

Final «Mekanik» le aynı özelliği gösterir. Sevgilisini ve Cross'u öldüren Laurier bilinmiyen birsince öldürülür. Filmlerini «Ölümle» bitiren Winner neyi düşünmek ister? İnsanların kendilerini arka plânda tutan bazı güçlerin elinde oyuncak olduklarını mı? Evet. Fakat bu güçler, ekonomik varlıkları olan, açıklanabilen egemen siyasî güçler değildir. Winner için Cross'un içinde yaşayan Laurier, Cross'u öldürmekle kendisini ölüme mahkûm eder. «Mekanik teki ikili de aynı idealist kanuna boyun eğer. İnsanlar mistik ve bilinmeyen bazı güçlerin etkisindedirler.

Filmlerin ticari başarıya ulaşmasına her şeyden çok önem veren Winner sıradan bir yönetmen de olmak istemiyor. Filmlerini belli bir seviyeye ulaştırmak için çizdiği tiplere derinlik kazandırmaya çalışıyor. Sonra, filmlerin dramatik yapısını seyirciye daha dikkatli olmaya zorlayacak şekilde kuruyor. Seyirci filmin düğümlemlerini ortalara doğru çözmeye başlıyor. Winner filmlerinin, bu iki özelliği ile Henry James arasında rahatça bir bağlantı kurulabilir. Bir de filmlerine ilginç politik bölümler katınca aldatıcı bir görünüm kazanabiliyor. Filmlerin karışık dramatik yapısı kaç noktalarını bulmasında yardımcı oluyor Winner'e.

Özellikle «Mekanik» ve «Akrep» gerici politik içeriği ile üzerinde durulması gereken filmler oluyor. Bu filmlerin önemli eleştiriler taşıdığıının söylenmesi ise niçin Winner'i eleştirmeyi tercih ettiğimizi belirliyor.

## yeni ufuklar

AYLIK SANAT ve DÜŞÜNCE DERGİSİ

ARALIK SAYISI ÇIKTI

Yazışma Adresi: P. K. 1034 — KARAKÖY

# cezayir savaşına suikast...

ethem alkan

**SUIKAST/Le Complot/Yönetmen: Rene Gainville/Senaryo: Jean Loborde/Müzik: Michel Magne/Oyuncular: Michel Bouquet, Jean Rochefort, Raymond Pellegrin, Marina Vlady Fransız yapımı.**

İkinci Dünya Savaşının bitimiyle tüm dünyada ulusal bağımsızlık ve kurtuluş savaşları yaygınlık kazandı. Bunların en kanlılarından biri de Cezayir kurtuluş savaşı oldu. 1954 yılında Cezayir kurtuluş savaşçıları, Tunus sınırına yakın bir noktada Fransız emperyalizmine karşı silâhli mücadele bayrağını açtılar. 1959 yılında savaşın sonucunu kestiren General De Gaulle yönetimindeki Fransız hükümeti Bağımsız Cezayir'den söz açmaya başladı. 1960 yılında referandum prensibini kabul eden Fransızlar, 1962 Mart'ında Evian'da ateşkes anlaşmasını imzalamak zorunda kaldılar. De Gaulle hükümetinin bu rasyonel tavrına karşı çıkan bir gurup, O.A.S. adlı Cezayir'in bağımsızlığına karşı olan faşist bir örgüt etrafında toplanmaya başladılar. 1961 Nisanın da Cezayir'deki OAS'a bağı Fransız generalleri ayaklanmış durumdaydılar. Bu arada Paris'te de muhtemel bir indirmeye karşı gerekli tedbirler alınmıştı. 1962 Nisanın da ise OAS ağır bir darbe yedi. Örgüt dağıldı. Gizli ordunun başı General Salan yakalandı.

Filim ile sağlam bir ilişki kurabilmek için bu ön bilgi gerekli. Çünkü filmin öyküsü bu noktada başlıyor. Öykü kısaca şöyle: Yenilgiyi hazmedemeyen OAS var gücünü toplayarak son bir darbeye hazırlanmaktadır. Hazırlanan plâna göre Tulle hapisanesinde tutuklu bulunan General Challe hapiste kaçırılacak, General De Gaulle öldürülecek, Cezayir tekrar Fransa'nın olacaktır. OAS terörist yıldırma hareketleriyle eyleme geçer. Fakat işin başı filmin de sonunda OAS'ı bir yenilgi daha beklemektedir. İsterseniz bu işin gerçek sonunu da belirtelim: 10 - 15'er yıl hapse mahkûm olan faşist generaller, çok geçmeden De Gaulle Hükümeti tarafından af olunurlar. İçlerinde sonradan devlet idaresinde yüksek görevlere getirilenler bile olur.

Şimdi bu bilgilerin ışığında filmdeki çarpıklıkları izlemeğe geçebiliriz. Gainville filminde OAS'ın hareketlerini duygusal bir temelle oturtmaya çalışmaktadır. Bu ise OAS'ın gerçek yüzünün gizli kalmasına yol açarken, De Gaulle'ülerin tutumu hakkında da seirciyi ters yorumlara sürüklemektedir.

Gizli ordunun eylemleri aslında duygusal değil ekonomik temelle dayanır. Cezayir'deki kurtuluş hareketinden olumsuz olarak etkilenen Fransız sermayesi, Cezayir'de çıkarları bozulan Cezayirli işbirlikçilerin ve fanatik Fransız subaylarının oluşturduğu faşist

bir örgüttür OAS. (Filmde gösterilmek zorunda kalınan ve Madrid'e kadar uzanan sermaye çevresini düşünün.) Gainville ise bütün bunları elinin tersiyle bir kenara iterek, OAS'çuları sömürgelelerini kaybetme üzüntüsüyle ne yapacağını şaşırılmış şerefli Fransızlar olarak gösterme çabasındadır. (Filmin sonunda «ceza mühim değil bizi anlayın yeter» diyen binbaşığı hatırlayın.)

Filmin bu ana çarpıklığı doğal olarak OAS'çılar ile De Gaulle'cülerin farklılaşmalarını da çarpıtıyor. Ve seyircide De Gaulle'cüler anti emperyalist güçlermiş gibi bir izlenim bırakıyor. Aslında De Gaulle'cülerde anti-emperyalist nitelik aramak yanlışdır. De Gaulle'cüler Cezayir Savaşı'nın sonunu gören ve emperyalizmin artık nitelik değiştirdiğinin bilincinde olan rasyonel, Fransız Emperyalizmi'nin temsilcileridir. OAS'ın onlardan farkı bu nitelik değişikliğini farkedememiş fanatikler olmalarıdır.

Filmin en olumlu tipi olarak çizilen polis müfettişi de olayları rasyonel olarak izleyen De Gaulle Hükümeti'nin mason bir kuklasıdır. Filmi yaparken şovenist duyguları kabaran Gainville'in OAS'taki en azılı teröristleri Cezayir'lilerden seçmesine de dokunmadan geçmeyelim. Cezayir'i terkederek Fransız ailelerini gösteren sahneler de bize Küba'yı terkederek burjuvaları gösteren Amerikan propaganda filmlerini anımsattı. Hele gaddar (!) Cezayirli bıçaklayıp boğduktan sonra kızarttıkları Cezayirli işbirlikçiyi gösteren sahne, yönetmenin nasıl bir tavır içinde olduğunun en açık örneğidir.

Gerçek Sinema'nın ikinci sayısında Frantz Gévaudan - Siyasal sinema seyircisiyle karşı karşıya - adlı yazısında, her filmi ideolojik olarak görmekle birlikte siyasal sinemanın tanımını şöyle belirtiyordu: «... kendiliklerinden siyasal olmaları yetmeyen ve özlerini siyasetin incelenmesinden oluşturan yapıtlar çıkıyor ortaya. Biz bundan böyle, bireyin karşısındaki en somut görünüşleriyle; ordu, partiler, sendikalar ya da adalet olarak kavranan iktidarın yapısını incelemekte birleşen bu yapıtlara siyasal film adını vereceğiz.»

Bu tanımın boyutları içinde incelersek «Suikast» siyasal sinemanın bir örneğidir. Ancak incelemesini egemen güçler çizgisinde burjuva yöntemleriyle yürüten bir örnek. Zaten Türkiye'ye bunun ötesinde bir siyasal filmin getirilmesi de düşünülemezdi herhalde. Ashnda bizim siyasal sinemadan anladığımız, siyasal sinema kavramının yarattığı pazarlardan yararlanarak ticari kazançlarını kapitalizmin kirli oyunlarına katan filmler değil, Gévaudan'ın tanımına nesnel ölçüler içinde yaklaşan, tarihin akışı içinde olayları dürtüğe yerli yerine oturtan filmlerdir.

Gainville'in filmi teknik ve dil olarak da özgün ve üstün bir nitelikte değil. Alışılmış klâsik kalıplar içinde vasat bir yapıya sahip. Fakat özellikle seyirciyi nesnellikten sıyrıp bütünüyle filmin havasına kaptırmak için, müziğin de yardımıyla olayların dinamizmini kesip, duygusallığın yoğunlaştırıldığı bölümler - binbaşının karısıyla yaptığı son telefon konuşmasını anımsayın - oldukça ustalık gösteriyor.

«Suikast» ya da özgün ismiyle «Komplo», gerçekçi siyasal sinemaya ve Cezayir Savaşı'na hazırlanmış bir suikasttır.





# baba

oğuz makal

Baba / F. F. Coppola

Baba/The Godfather/Yön.: Francis F. Coppola  
Senaryo: M. Pozo'nun romanından M. Puzo ve F. F. Coppola  
Görüntü: Gordon Willis, Müzik: Nino Rota  
Oyuncular: Marlon Brando - Al Pacino Sterling Hayden  
Richard Castellano Richard Conte, A.B.D. Film (1971),  
175 dakika.

Filmi gelmeden ünü gelmişti. Önce romanı gürültü kopardı, ardından söz edildi uzunca zaman. Önemli bir yapıt olduğu için değil, «Best Seller» olduğu için... Ardından film yapılırken doğan fısıltılar. Filmin oyuncularından, müziğinden söz edildi sonra. Oscar «Baba»nın ününü daha da artırdı. Özellikle Oscar sinema için iyi bir pazarlama yöntemi olmaya başladı. Gerçekte, daha büyük gürültülerle tüm Oscar'ların armağan edildiği bir «General Patton»'dan kuşkusuz çok daha özenle yapılmış bir filmidir «Baba».

Filmin konusunu, burada yinelemenin anlamı yok. «Baba»daki yönetimiyle Coppola'nın şimdiye değin en iyi iş yapan filmi oluşturduğunu, usta oyunuyla Brando'nun ününü pekiştirdiğini de.

«Baba» bir gerilim filmi olmuş. Kişiyi, olayların akıcılığı içinde sürükleyip, soluksuz koltuğuna bağliyabilecek denli. Kapitalizmin için için çürüttüğü, güçlünün, yani paranın, şiddetin kişiler üzerinde egemen olduğu bir ülkenin özgün bir kesitidir Mafia. Kendine özgü normları olan, tüm kirli işleri, satılık parlamenterler, basın, polis vb. yoluyla yürüten örgüt. Yoz burjuva düzeniyle iç-içe gelişen, o düzenin niteliğini belirleyen kana-şiddete dayanan örgüt... Penn'den Peckinpah'a dek uzanan bir dizi yönetmen gerilim filimlerinin ustası olmuştur. Alıcı gözleriyle, bir devri,

toplumun bir kesitini, önemli sayılabilecek olguları canlandırmışlar, anlatmaya çalışmışlardır. Coppola'da **çarpıcı kurgularla değil**, koşut kurgularla olayların, filmin dramatik yapısıyla ilişkin giysilerden müziğe, karşılıklı konuşmalardan çocuk zırlamalarına değin herşeyin üzerinde durmuştur. «The Godfather» çevresinde toplanan bu ürkütücü ailelerin kişileri ustalikle yansıtılmıştır. Duygulara yönelik yan olgular ihmal edilmemiş, her şey inandırılmağa çalışılmıştır filmde.

Çok şey söylemek gereksiz «Baba» filmi için. Tüm ülkelerde olduğu gibi Brando'nun, Al Pacino'nun oyunu kuşkusuz bizde de seviyecektir. Film belki haftalarca oynayacaktır. Belki diyoruz, geçen yıllarda pek çok ülkede aylarca oynayan «Love Story» Türkiye'de birkaç haftadan fazla oynamamıştır. (Bu film ve konu üzerinde yapılmış ilginç bir araştırmayı ve sonuçlarını yayımlayacağız.) Diyelim ki, «Baba» gişe rekorları kıracaktır. (Bizde geçen yıl gişe rekoru kıran **Erkek Dediğin** adlı beş paralık bir film-di.) Nedenini biraz da, film daha ortalıkta görünmemesine karşın, öyküsü, müziği ve oyuncularının niçin sevdirdiğinde aramak gerekir. Film için **kötü** falan dediğimiz yok, ama bu işin de ne yazık ki, düzeni böyle...

## Sinematek'e Üye Olunuz

### SİNEMATEK ÜYELERİ:

- Sinemalarda görülmesine imkân olmayan filmleri görebilirler.
- Kitaplardan yararlanırlar.
- Açık, oturumlara, konferanslara, tartışmalara katılırlar.
- Filmler veya sinemayla ilgili belgeler üzerinde araştırma yapmak isteyenler Sinematek'in kendilerine sağladığı imkânlardan yararlanırlar.
- Sinema sanatı ile ilgili bütün soruları cevaplandıran bir kurumun imkânlarına kavuşurlar.

### SİNEMATEK'İN ADRESİ:

Türk Sinematek Derneği, Sıraselviler Caddesi No. 65  
**TAKSİM**

Tel.: 49 87 43 Üyelik işlemleri 10.50 - 21.30  
arasında yapılır.

# kaçak

## abdullah anlar

«La Vleuve Couderc»/Yönetmen: Pierre Granier - Defferre/  
Roman: George Simenon/Oyuncular: Alain Delon, Simone  
Signoret, Ottavia Piccolo/Fransız yapımı.

Geçtiğimiz yıllar da gösterilen «Aile Şerefi» ni görmüş müydünüz? Gördüyseniz «Kaçak», Fransız yönetmen Defferre'nin ilginç dünya görüşünü daha iyi değerlendirebilirsiniz. Israrla üzerinde durduğu bazı düşünceleri var yönetmenin. Simenon'dan yaptığı bu uyarlamaya kendi politik yorumunu ustaca katarak ilgi çekici bir film çıkarmış ortaya.

«Aile Şerefi» (La Horse)'nde Fransa'nın kırsal bölgelerinde yaşayan insanları anlatır Defferre. Köy yaşamının düzenine, sessizliğine, dinlendiriciliğine, kırsal yörelerin doğal güzelliğine tutkuyla bağlıdır. Geleneksel davranış ve düşünüş şekillerine bağlılıklarını kaybetmeyen, en azından korumaya çalışan köylüler ilgisini çeker yönetmenin. Feodal dönemin ahlâk sistemine titizlikle bağlı yaşlı aile reisi (Jean Gabin) filmde, kapitalizmin yerleşmesi ile gelişen, gittikçe yaygınlaşan esrar ticaretini meslek edinenlerle çatıştırır. Geleneklere bağlı yaşlı köylü ailesinin şerefini koruma mücadelesini, polis teşkilâtını işe karıştırmadan sonuçlandırır. Şehirden gelerek her şeyi alt üst eden kötü adamlarla mücadele ederken «aile reisi» bir ortaçağ şövalyesini andırır âdeta. Ailenin yetişkin oğlu köyde yaşamak istemediği, başka yasaların hüküm sürdüğü şehirlere gittiği için değişmiş ve yozlaşmıştır. Aslında köyde yaşayarak, geçmişin geleneksel davranış biçimlerine bağlı kalmanın kötülükleri yenmeye yetebileceğini kanıtlamak ister Defferre. Dramatik yapıyı şehirden gelen insanlarla köylülerin çatışması üzerine kurarak mesajını iletmeye çalışır.

«Kaçak» ta Defferre bizi yine bir köye götürür. Üstelik tarih Birinci Dünya Savaşı'nın acılı sonuçlarının dünyayı kasıp kavurduğu 1922 yıllarıdır. «Kaçak» ta şehirden köye gelen insan bir siyasi suçludur. Esrar kaçakçıları gibi insanların şerefi ile oynamayan Lavigne'ye yönetmen farklı bir şekilde yaklaşır. Lavigne'nin suçluluğu, suçunun niteliği önemli değildir ve bu konuda seyirciye bir açıklık getirilmez. Yönetmen için, Lavigne'nin köye tutku ile bağlanması, geleneksel inançların düzenlediği köy yaşamında aradığı mutluluğu bulabileceğine inanması önemlidir. Lavigne özlemine çektiği «şarabı» ve «güneş» i köyde bulur. «Defferre» nin köyü Fransa'nın ve Dünyanın ekonomik çalkantılarının dışında, ütöpik bir mekândır...

Şehre indiginde Lavigne grevci işçilere karşı kayıtsız kalır. Pazar günü işçilerin grev yapmasını anlamayan dul Coudere'e grev hakkında ne düşündüğünü bile söylemez. Kuluçka makinesindeki civcivler, güzel Felicia, kanaldan geçen mavnalar, kırlarda çalışmak Lavigne'yi büyülemiştir. Köyü ikiye bölen kanaldan geçen mavnaların hareketindeki, ağırlığı, telaşsızlığı gösterir sık sık Defferre. Gürültülü düzensiz uçuşuyla bir uçak mavnaları seyreden Lavigne'ye şehri hatırlatır. Yaşamının âdeta yeniden farkına varan Lavigne öylesine hayat doludur ki yaşlı dul Couderc'e bile tutku ile bağlanır. Felicia ise gençliği ve güzelliği ile şaşırtır onu.

Dul Couderc, Felicia, Felicia'nın annesi, babası, Couderc'e âşık büyükbaba sürekli bir anlaşmazlık içinde görünürler. Ama Lavigne bu ailenin çocuğu, âdeta hayatlarına bir renk katmak için giriştikleri küçük çatışmalara gülümseyerek bakar. Sınıfsal çatışmalar yoktur «Defferre'nin köyünde». Köyün kadınları çamaşır yıkarken ve otobüs beklerken karşılaştıkları dul Couderc'e zararsız geleneksel bir tepki gösterirler sadece. Yönetmen Lavigne'ye sanki giriştikleri politik mücadelenin anlamsızlığını anlatmak ister bu «orda bir köy var uzakta» tablosu ile.

Fakat Lavigne önemli bir siyasi suçludur. Hükümet kuvvetleri onun köyde saklandığını kısa bir süre sonra öğrenirler. Felicia'nın ailesi onu ihbar ederken önemli bir siyasî suçlu olduğunu bilmezler. Siyasî bir mesaj taşımaz bu muhbirlik. Fakat sabahın erken saatleri ile birlikte yüzlerce askerin tek bir insanı öldürmek amacı ile giriştikleri hareketi veren bölüm etkileyicidir. Bu tedirgin edici hazırlıktaki çirkinlikle, köyün ve ormanın güzelliği arasındaki zıtlığı anlatırken başarılıdır Defferre. Tek bir insanın av hayvanı gibi tuzağa düşürülmek istenmesi onun gelenekçi ahlâk anlayışına karşıdır. Lavigne'nin yüzlerce kurşunla delik deşik edilmesi aslında Defferre'nin ütopyasının imkânsızlığını gösterir.

«Kaçak» ta «Aile Şeref» i gibi özenli bir sinema çalışmasıdır. Defferre'nin durgun anlatımı, aslında filmin içeriğinin gerektirdiği bir özelliktir. Gerilimin güçlü oluşu, bu durgun anlatımın monotonluğuna ve sıkıcılığa yol açmasını önler. Kameranın titiz, ölçülü ve ağırbaşlı hareketliliği, etkili bir müzikle birleşince başarılı bir film olur «Kaçak».

Kapitalizmin gelişmesinden, güçlenmesinden hoşnut olmayan gelenekçi bir Fransız Defferre. Kapitalizmin sağlam ekonomik temellere dayanan bir ahlâk sistemi geliştirememesi, insanları daha yıkıcı çatışmalara sürüklemesi rahatsız ediyor onu. Her iki filmde de bunun doğurduğu bir burukluk, bir kuşku seziliyor. Kapitalizmi bu şekilde algılamak dürüsttür Defferre. Fakat sorunun çözümünü geçmişte aramak istemesi onu ütopyik ve etkisiz bir noktaya getiriyor. Bu politik tavrı ile Defferre önem taşımaz. Fakat ilgi çekici ve düşündürücüdür.

# okuyucu mektubu

**YUSUF İLE ZÜLEYHA ADLI BİR FOTO - ROMAN ÜZERİNE  
GERÇEK SİNEMA Yöneticileri**

2 Kasım 1973

Önce çıkardığımız dergiden ötürü sizleri kutlarım. Derginizi henüz okuyabildim. Belki bu, sizin duyurma imkânsızlıklarınızdan, belki de, benim belli çevrelere uzak oluşumumdandır. Bir zamanlar öğrenciyken, bir sinema heveslisi olarak, sinema çevrelerine yakın sayılırdım. Şimdi okuyamayıp, bir fabrikada çalışmak zorunda kalmam, gerçi daha gerçekçi hevesler yarattı ama, sevdiğim heveslerle uğraşmamı önledi.

Derginizi okuyunca genç ve atak bir dergi olduğunu gördüm. Bu beni sevindirdi. Buna güvenerek, dergide yayımladığınız bir yazıyla ilgili düşüncelerimi iletmek istiyorum. Size bu mektubu göndermeme bir olay sebep oldu:

Bir gün Sirkeci banliyö treniyle işe gidiyordum. Karşımda iki genç kız oturmuş heyecanla bir şeyler konuşuyorlar. Ellerinde foto - romanların bol olduğu bir gazete var. Bir ara gazetede ki foto - romanlardan birini okumaya koyuldular. Sonra içlerinden biri ağlamaya başladı. Zaten daha önce de, konuşurken bu ağlayanın çok üzgün olduğu anlaşılıyordu. Arkadaşı ona susmasını söyledi. Artık konuştuklarını anlamak mümkündü. Ağlayan kız, bir gün önce Almanya'ya gitmek için muayene olmuş ve geri çevirmişler. Okuduğu foto - roman kahramanının durumu da kendine benziyor - muş. Kendini tutamayıp ağlamış. Bütün umutları yok olmuş falan. Az sonra genç kız ağlarken, «bizi bu durumlara düşürenler kahrolsun» gibilerden, bir takım adamlara kahreden sözler etmeye başladı. Tren istasyona geldi, göz ucuyla gazetenin tarihine baktım. Bu olay beni çok etkilemişti. Bu kıza da böyle etkileyen bir foto - roman ne ola ki diye istasyonda gazeteyi aldım. Okuduğum bölümünde, işçi olduğu anlaşılan genç bir adam, yanındaki genç kıza, ciğerinde leke olduğu için muayeneden geri çevrildiğini, artık umutlarının bittiğini, bir adamın muayene yerinde kendisine «5 bin lira verirsen seni Almanya'ya gönderirim» dediğini, bir takım adamlara kahrederek, topluma kızarak, anlatıyordu. Ben şaşırđım. Bir foto romanda böyle gerçekçi unsurların olması rastlanmayacak bir şeydi. Hemen gazetenin diğer nüshalarını bulmaya karar verdim. Ve bütün foto - romanı okudum. Ondan sonraki günlerde de izlemeye başladım. Daha da şaşırđım. Hayatımda ilk defa foto - roman okuyordum ama, toplumsal gerçekçi bir hikâye okur gibi tat almıştım. Bildiğim kadarıyla hiç bir foto romanda böyle şeye rastlanmamıştır. Ya da vardır ben hiç görmedim, duymadım. Bir kere daha kara kara düşündüm. Eskiden beri foto - roman diye, beyin yıkayıcılığının bir kavramı haline gelmiş olan bir aracın, devrimci amaçlarla kullanıldığı apaçık ortadaydı. Bu konuya yine dönmek amacıyla foto - romanın adını ve hikâyesini vermeden edemeyece-

gim; sizin de bilginiz olsun: Adı: Yusuf ile Züleyha. Ve bugünlerde hâlâ devam ediyor. Sonunu merakla bekliyorum. Kısa hikâyesi de şöyle:

Anadolu'dan İstanbul'a anasıyla birlikte genç bir adam göç ediyor. Gecekondu mahallesinde oturuyor ve bir fabrikada çalışıyor. Bir mesire yerinde bir kız görüyor, ilgisini çekiyor. Kız da ailesiyle İstanbul'a ilk gelmiştir, şimdilik Yusuf'un komşusu olan bir evde kalmaktadır. Aralarında çok saf bir ilişki başlar. Özellikle kız çok sade, büyük şehrin en küçük bir pisliğinden haberi yoktur. Her şeyi sorar. Yusuf Almanya sırasını beklemektedir. Bütün umut oradadır. Önceleri gizli olan ilişkileri, sonra duyulur. Aralarına yaşlılar girer. İkisi de evlenmek isterler ama henüz Yusuf'un yeterli parası yoktur. Kızın anası başlık ta istemektedir. Sonunda anlaşılır. Yusuf başlığı Almanya'dan gelince ödeyeceğine dair senetler imzalar. Böylece sözlü olan Yusuf ile Züleyha arasındaki ilişki yoğunlaşır. İkisini de, büyük şehrin, kapitalizmin yarattığı düzensizlikler önünde konuşurken görürüz. Köprü, bankalar, pirinç kuyrukları, yoksulluklar. Bazan bunları da konuşurlar. Yusuf'la Züleyha'nın bütün umudu Almanya'dadır. Evler alacaklar, elbiseler, arabalar vs. Bu ara Züleyha da çalışmak ister. Yusuf «karı kısmı çalışamaz» derse de karşı koyamaz ve Züleyha bir çorap atölyesinde çalışmaya başlar. Burada da atölyedeki sömürün sergilenir. Bir gün Yusuf işinde natılır. Nedeni işverenin daha ucuz işçi bulmuş olmasıdır. Uzun uzun anlatmama gerek yok. Bu iki insan kapitalizmin yarattığı bütün yoz değerlerin içinde, sebeplerin ipuçları da sezdirilerek sunulur. Okursanız siz de göreceksiniz.

Bütün bunları Oğuz Makal'ın yazısını okuyunca düşündüm. Makal yazısında foto - roman konusuyla ilgili gerçekleri açığa çıkarmaktadır. Ama sunduğum örnekle ilgili bir durumdan söz etmiyor. Foto - romanı sadece bir burjuva aracı gibi görüyor. Yukarıdaki örnekte görüldüğü gibi, foto - romanla da gerçekler söylenebilir. Ama nereye kadar? Bu da ayrı bir tartışma konusu. Aklıma bir büyük devrimcinin sözü geliyor: «Bir devrimci gerekirse sarı sendikada bile çalışmalıdır. Önemli olan işçi sınıfına hizmet etme-sebu orada da mümkündür. Çünkü bütün değerleri halk yaratmıştır ve o değerlerin halk için kullanılması devrimcilerle mümkün olur.»

### **Gerçek Sinema Yöneticileri.**

Ben bir örnekten hareket ederek bazı şeyler söylemek istedim. Şimdi fabrikada çalışırken bir çok şeye daha gerçekçi bir tabandan bakmaya çalışıyorum. Öğrencilik yıllarındaki bir çok hayali düşüncenin yanlışlığını da anlıyorum. Bence devrimci bir kültür adamı, düzenin her yerine elinden geldiğince girmeli ve amacını gerçekleştirmek için mücadele etmelidir. Küçük çevrelerdeki, dar muhitlerdeki pratiği olmayan sonu gelmez kültür sohbetleriyle ne gerçekleşebilir. Devrimciler kapitalist hayatın barikatlarına yerleşmelidir. Her yandan kuşatmak için.

Bir okurunuz olarak bazı gerçeklere dokunabildimse sevinirim. Derginizin başarılı olmasını diler saygılarımı sunarım.

**KÂZİM AKTAY**

## DEĞERLENDİRME

	Kötü	Orta	İyi	Güzel	İngilizce
Baba / Francis F. Coppola	●●●	●●	●●●	●●●●	●●●●
Cehennemde İki Adam / John Boorman	●	●●	●●●	●●●●	●●●●
Vurun Kahpeye / Halit Refiğ	●	●	●●	●	●
Umut Dünyası Sefa Önal	●	●	●	●	●
Akreş / Michael Winner	●	●	●	●	●
Sulkaş / René Gainville	●	●	●	●	●
Tek Adam / Boris Sagal	●	●	●	●	●
Benimle Evlenir misin? / Dino Risi	●	●	●	●	●
Büyük Yarış / Lee H. Katzin	●	●	●●	●	●
Kaçak / Pierre G. Defferre	●●	●●●	●●●	●●●	●●

**nöbet** hikaye  
METİN İLKİN

2. basım

**ÇIKTI**



yücel  
yayınları

cağaloğlu, yerebatan cad. no. 434-İst.

**ENVER  
GÖKÇE**

**dost dost  
ille kavga**



**vahşetin  
çağrısı**

JACK LONDON

*yaşamak hırsı*



10 Lira

YÜCEL YAYINLARI

**aydın  
hatipoğlu**

**hoyrat**



yücel yayınları